

# Tomrommet

## *Erfaringen av det ikke-identiske i teaterpraksis og teaterteori*

Inger-Johanne Molven



EST 4594 – Tverrestetisk masteroppgave -  
teatervitenskap

Estetiske studier, 60 studiepoeng, vår 2012

UNIVERSITETET I OSLO  
Institutt for kulturstudier og orientalske språk



# Tomrommet

## *Erfaringen av det ikke-identiske i teaterpraksis og teaterteori*

Inger-Johanne Molven



EST 4594 – Tverrestetisk masteroppgave -  
teatervitenskap

UNIVERSITETET I OSLO  
Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Mars 2012

© Forfatter: Inger-Johanne Molven

År: 2012

Tittel: Tomrommet: Erfaringen av det ikke-identiske i teaterpraksis og teaterteori

Forfatter: Inger-Johanne Molven

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

Hensikten med denne oppgaven er å vise at man kan bruke Theodor W. Adornos teori om det ikke-identiske til å belyse lesernes og tilskuernes opplevelse av meningstomrom som oppstår på teaterscenen, i dramatikken og i fortellingen. I lys av teaterteori, nærværsteori og erfaringsteori vil jeg tydeliggjøre verdien av og hensikten med begrepet ikke-identitet i denne sammenhengen. Oppgaven bygger på følgende hovedpåstand:

Adornos teori om det ikke-identiske, i kombinasjon med Hans Ulrich Gumbrechts nærværsteori, Wolfgang Isters og John Deweys erfaringsteorier, Hans-Thies Lehmanns teori om det postdramatiske teater og Erica Fischer-Lichtes teori basert på en ny performance-estetikk, kan gi oss nye innsikter i tolkningen av teaterstykker.

Adornos teori om det ikke-identiske har verdi som analytisk verktøy i skjæringspunktet mellom teori og praksis. Følgende verk tar høyde for teorien om det ikke-identiske, utdrag vil trekkes inn for å demonstrere dette:

- Oppsetningen *Krapp's last tape* vist på The Duchess Theatre, 2010
- Benedicte Maurseths og Jon Fosses oppsetning: *Andvake* vist på Det Norske Teater, 2009
- De Utvalgte oppsetning: *Skuggar* på Black Box, 2009
- Jon Fosses fortelling *Andvake*
- Jon Fosses drama *Skuggar*
- Samuel Becketts drama *Endgame*
- Samuel Becketts drama *Krapp's last tape*



# Forord

Når jeg har lest eller sett dramatikk iscenesatt, har det ofte vært det lille ekstra udefinerbare som har truffet og engasjert meg. Denne erfaringen har vært vanskelig å beskrive annet en som en fornemmelse, og ofte har det magiske ved kunsten forsvunnet i det jeg har satt meg ned og analysert øyeblikket. Hvordan kan jeg da skrive en hel oppgave om dette som tilsynelatende ikke eksisterer og ikke navngis? Heldigvis har flere vitenskapsmenn og -kvinner skrevet teorier som krysser dette feltet. Jeg har tatt sjansen på å skildre denne erfaringen ved hjelp av estetisk teori, teaterteori og teaterpraksis. Flere svært dyktige personer har engasjert seg i oppgaven min og jeg vil rette en stor takk til:

Veileder Arnfinn Bø-Rygg, som i tillegg til å bidra med sin solide faglige innsikt, har vist tålmodighet og forståelse for oppgaven og skriveprosessen.

Biveileder Live Hov for konkrete og konstruktive tilbakemeldinger knyttet til teateret og teaterteoriene.

Samboeren min Daniel Westby som, mellom bleieskift og trilleturer, har lest oppgaven min med et kritisk blikk.

Min medstudent og gode venn Wilhelm Aaser for inspirerende samtaler og oppklarende tilbakemeldinger.





# Innholdsfortegnelse

<b>1 INNLEDNING .....</b>	<b>3</b>
1.1 TEMA: TOMROM OG IKKE-IDENTITET .....	5
1.2 PROBLEMSTILLING: SYNLIGGJØRING AV DET IKKE-IDENTISKE I TEATERPRAKSIS OG TEATERTEORI.....	6
1.3 DET IKKE-IDENTISKE SOM UTGANGSPUNKT OG ANALYSEOBJEKT .....	7
1.4 FORHOLDET MELLOM DET IKKE-IDENTISKE, EMPIRI OG TEORI.....	8
1.5 BEGREPER OG FENOMENER I TOLKNINGEN AV DET IKKE-IDENTISKE .....	8
1.5.1 Negativ dialektikk .....	8
1.5.2 Tomrom.....	9
1.5.3 Musikk.....	9
1.5.4 Nærvær .....	10
1.5.5 Erfaring .....	11
1.6 POSTDRAMATISK TEATER OG IKKE-IDENTITET .....	12
1.7 PERFORMANCE-ESTETIKK .....	13
1.8 KAPITTELINNDELINGEN.....	14
<b>2. FREMTREDELSEN AV TOMROMMET OG DET IKKE-IDENTISKE .....</b>	<b>15</b>
2.1 NEGATIV DIALEKTIKK, TOMROMMET OG DET IKKE-IDENTISKE.....	15
2.1.1 Subjektets oppløsning .....	16
2.1.2 Kunstverkets ånd.....	18
2.1.3 Mimese og autonomi.....	20
2.2 TOMROMMET OG DET IKKE-IDENTISKE I KUNSTENS APPARISJON OG UTOPIske DIMENSJON.....	25
2.2.1 Identitet og ikke-identitet.....	25
<b>3. DET IKKE-IDENTISKE OG MUSIKKEN .....</b>	<b>28</b>
3.1 DET IKKE-IDENTISKE OG CESUREN .....	28
3.2 DET IKKE-IDENTISKE OG TOLVTONESKALAEN .....	32
<b>4. ADORNO OG GUMBRECHT: NÆRVÆRETS BETYDNING .....</b>	<b>36</b>
4.1 NÆRVÆR: DET MOTSATTE AV MENING? .....	37
4.2 ESTETISK ERFARING: NÆRVÆRET I ØYEBLIKKET .....	40
<b>5. ERFARINGSTEORI .....</b>	<b>46</b>
5.1 DEWEY: ERFARINGEN AV DET IKKE-IDENTISKE .....	46
5.2 ISER: ERFARINGEN AV TOMROMMET .....	50
<b>6. ERFARINGEN AV DET POSTDRAMATISKE TEATERET .....</b>	<b>54</b>
6.1 POSTDRAMATISK TEATER, IKKE-IDENTITET OG TOMROM.....	54
6.1.2 Det gåtefulle og utopiske verket dannes i oss, i apparisjonen, som en epifani.....	59
<b>7. «THE TRANSFORMATIVE POWER OF PERFORMANCE» .....</b>	<b>62</b>

7.1 PERFORMANCE, TOMROM OG IKKE-IDENTITET .....	62
7.1.2 Hendelsen: En nærværserfaring av det gåtefulle og utopiske .....	69
<b>8. OPPSUMMERING.....</b>	<b>72</b>
<b>LITTERATURLISTE .....</b>	<b>74</b>

# 1 Innledning

«Bogegrepet er svært viktig. Det er i bogen forteljarrøysta ligg» sa hardingfelespiller Benedicte Maurseth om oppsetningen av Jon Fosses fortelling *Andvake* på Det Norske Teater februar 2009. «Setningen er bogehanda mi» svarer Jon Fosse (Det Norske Teater, 2009, s. 79). Denne dialogen, som er sitert fra forestillingens program, beskriver kunstens potensial: Det er først når vi ser kunstartenes likheter og motsetninger at vi makter å leke med begrepene i form av å flytte kunstuttrykk inn i nye kontekster på tvers av kunstens beskaffenhet. Ved å skape analogier kan kunstens nye muligheter tre frem i skjæringspunktene. I forestillingen *Andvake* (Fosse, Maurseth, 2009) utspilles handlingen av skuespilleren Svein Tindberg og musikeren Maurseth. Tindberg fremfører Fosses tekst som en slags rytmisk monolog der pausene i teksten skaper tomrom eller opphold. Disse tomrommene fylles av stillhet eller Maurseths egenkomponerte slåttemusikk. Maurseths slårter, som er direkte inspirert av Fosses fortelling (Det Norske Teater, 2009, s. 79), akkompagnerer handlingen. Da jeg så *Andvake* (Fosse, Maurseth, 2009) erfarte jeg at musikken levde sitt eget liv samtidig med at den stod i opposisjon til handlingen, og ofte skapte kontrastene mellom den dystre handlingen og den lystige slåttemusikken motsetningsfylte uttrykk. Hovedpersonenes desperate kamp for tilværelsen trådte merkbart frem i tomrommene som tydeligjordes av fraværet av øyeblikkelig mening som oppstod i møtet mellom ordenes rytme, stillheten og musikken.

Samuel Becketts drama *Krapp's last tape*, som jeg så fremført på The Duchess Theatre i London høsten 2010, er også et drama med tomrom. I dette teaterstykket fremstilles tomrommet i kontrasten mellom musikalitet og stillhet, i form av rytme, gjentakelser og stemmebruk. Dramaets monolog veksler mellom Krapps direkte tale på scenen og Krapps avspilling av egen monolog som ble tatt opp på bånd tredivet år tidligere. Kontrasten mellom den unge Krapps vitale stemme på båndopptaket og den aldrende og fallerte figuren på scenen er påfallende og gir oss en følelse av det håpløse og meningsløse i tilværelsen.

Håpløsheten blir merkbar når Krapp spiller den samme sekvensen av det samme lydopptaket igjen og igjen. Vi som tilskuere *ser* den gamle, ensomme og bitre Krapp som viser sinne og piner seg selv når han spiller lydopptaket fra sine unge velmaktsdager. På opptaket *hører* vi at dette gjenspeiler en tid der han behersket kunsten å forføre kvinner,

var forfatter og levde et aktivt liv. Men vi ser at Krapp fremfor å glede seg over minnene som lydinnspeilingen avdekker, blir sint og ødelegger tapen. I møtet med det vi ser og det vi hører, som fortiden i møte med nåtiden, understrekes det at Krapp har blitt en avdanket grinebitter som knapt nok behersker å skru av og på båndopptakeren. Hans meningsløse tilværelse synliggjøres når han i affekt river løs hele båndet og kaster det med trassig barnslighet i bakken. Fraværet av målrettet handling og mangelen på avspillinger av andre nyere spor gir oss en følelse av hvor innholdsløs Krapps tilværelse er. På samme måte som *Andvake* (Fosse, Maurseth, 2009) gir *Krapp's last tape* (Fosse, Maurseth, 2009) oss en innsikt i det øyeblikket vi oppfatter noe som fraværende i tomrommet som trer frem i det som ikke utspilles.

Stillhet, rytme og melodi skaper og synliggjør 'tomrom' i begge oppsetningene. I denne oppgaven vil 'tomrom' bli benyttet som en fellesbetegnelse på oppholdet og overgangene i stillhet, rytme og musikk som virkemidler. Ved hjelp av tomrommet som et kontrastfylt opphold oppstår et flertydig kunstuttrykk. Det er det jeg vil rette søkelyset mot i denne oppgaven. Fraværet kan oppleves rystende, motsetningsfylt og ubehagelig. Ideelt sett oppleves det ikke som svakhet, men utgjør et potensial som gir leseren og tilskueren en unik mulighet til nye kunsterfaringer dramatikken og teateret. Eksempelene i denne oppgaven omfatter fortelling og dramatekst som leses og drama iscenesatt. Jeg velger derfor å referere til leser når det gjelder eksemplifisering av fortelling og dramatik, mens tilskuer vil bli benyttet i forbindelse med oppsetninger og teateret. Se kapittel 1.2 og 1.4.

Tilskueropplevelsen av tomrommet kan også beskrives som et fravær av øyeblikkelig gjenkjennelse og mening. Jeg ønsker å benytte Theodor W. Adornos begrep om det ikke-identiske for å analysere denne effekten. Det ikke-identiske vil si at noe ikke er i overensstemmelse med et allment begrep, det er noe som det diskursive språket ikke har ord for. For Adorno er kunsten autonom, men det må ikke misforstås i retning av at den ikke har noen betydning for oss. Tvert imot har den en iboende nyttefunksjon, i den forstand at den kan utvide vår horisont ved å si, ofte indirekte, hvordan forholdene er, "comment c'est". I møtet med verket oppstår en estetisk erfaring som fører til en refleksjon. Når kunsten tolkes *gjøres* verket en gang til. Men et ekte kunstverk har en gåtekarakter som det er teoriens (filosofiens) oppgave å peke på (Adorno, 1998, s. 589). Adorno klarer med sin estetiske teori om det ikke-identiske å beskrive et kunstunivers der vår erfaringsverden møter kunstverket på stadig nye måter. Kunsten innehar en

flertydighet som gir oss tolkningsmuligheter vi ikke visste var tilgjengelige før de dukker opp i refleksjonen rundt kunstverket. På sett og vis hentyder det ikke-identiske noe førebegrepslig. I Adornos teori gis det rom for selve kunsterfaringen. Et særtrekk ved hans teori er at den er formulert slik at den unngår over- og underordende setninger. Begrepene kombineres i stadig nye konstellasjoner eller konfigurasjoner slik at det dannes nye meninger. Det er nettopp denne muligheten til å rekonfigurere teorien som gjør denne svært verdifull i tolkningen av tomrommets funksjon.

Denne oppgaven er en monografi der en teatervitenskapelig problemstilling relateres til estetisk teori. Metoden som benyttes er en drøftende tolkning av Adornos begrep om det ikke-identiske og andre sentrale begreper som angår kunsterfaringen fra *Negative dialectics* (2000), *Estetisk teori* (1998) og *Musikkfilosofi* (2003). Hypotesen er at aspekter ved Adornos estetiske teori egner seg særdeles godt til å uttrykke slike former for lesererfaringer og teatererfaringer som stykkene til Samuel Beckett og Jon Fosse representerer.

## **1.1 Tema: Tomrom og ikke-identitet**

Oppgavens tema er leserens og tilskuerens opplevelse av det ikke-identiske. Jeg vil forsøke å vise hvordan det ikke-identiske kan erfares i tomrommet på teaterscenen i fortellingen og i dramateksten. I lys av teaterteori, nærværsteori og erfaringsteori blir verdien av og hensikten med begrepet tydelig. Et grunnleggende premiss er også at teorien om det ikke-identiske og teaterteori kan, slik jeg oppfatter det, utfylle hverandre. Oppgaven bygger på følgende påstand: Adornos teori om det ikke-identiske, i kombinasjon med Hans Ulrich Gumbrechts nærværsteori (2004), Wolfgang Isters og John Deweys erfaringsteorier, Hans-Thies Lehmanns teori om det postdramatiske teater (2006) og Erica Fischer-Lichtes teori basert på en ny performance-estetikk (2008), kan gi oss nye innsikter i tolkningen av teaterstykker. Dette er mulig å gjøre, slik jeg vil vise, fordi Adornos negative dialektikk om det ikke-identiske, i kombinasjon med de ovenfor nevnte teoriene, kan benyttes som et verktøy for å konkretisere tomrommet i teatererfaringen.

## 1.2 Problemstilling: Synliggjøring av det ikke-identiske i teaterpraksis og teaterteori

For å vise at det ikke-identiske kan benyttes som et verktøy for å beskrive tomrommet vil jeg demonstrere hvordan begrepet kan utnyttes i kombinasjon med både teaterpraksis og teaterteori. Adornos teori om det ikke-identiske tar høyde for oppsetninger som *Krapp's last tape* (Duchess Theatre, 2010) og *Andvake* (Fosse, Maurseth, 2009) samt De Utvalgte's oppsetning av Fosses drama *Skuggar* på Black Box i Oslo 21.11.2009 og Becketts dramatekst *Endgame* (1958a).<sup>1</sup> Adorno refererer til Beckett ved flere anledninger i *Estetisk teori* (1998) samtidig som Adornos essay "Forsøg på at forstå *Slutspiel*" (1958) er sentralt for hans egen betraktning av Becketts *Endgame*. Det er derfor naturlig å belyse teoriene med dramatikken *Endgame* (Beckett, 1958a). Oppsetningen av *Skuggar* (De Utvalgte, 2009), har som vi skal se senere i oppgaven, maktet å iscenesette det ikke-identiske på en annen måte, og bygger videre på Adornos, Becketts og Fosses tomrom. Eksempelene refererer til oppsetninger jeg har sett; *Krapp's last tape* (Duchess Theatre, 2010), *Andvake* (Fosse, Maurseth, 2009) og *Skuggar* (De Utvalgte, 2009) og min lesning av fortellingen *Andvake* (Fosse, 2007a) og dramatikken; *Skuggar* (Fosse, 2007b), *Endgame* (Beckett, 1958a) og *Krapp's last tape* (Beckett, 1958b).

I min redegjørelse for hvordan Adornos teori om det ikke-identiske i lys av nærværsteori, erfaringsteori og teaterteori kan gi oss ny kjennskap til teatertolkninger må en rekke underordende problemstillinger drøftes:

- Hva innebærer begrepet tomrom og ikke-identitet?
- Hvilken rolle spiller cesuren, forstått som musikkens og dikningens hvilepunkt, sin rolle i erfaringen av tomrommet og det ikke-identiske?
- Hva er en nærværserfaring?
- Hva innebærer en erfaring av tomrommet og det ikke-identiske?
- Hvilken betydning har begrepsløs, utopisk, kunst når den erfares?

Svarene på disse spørsmålene vil benyttes til å vise hvordan forståelsen av tomrommet og det ikke-identiske kan bidra til nye innsikter i teatererfaringen. De 7 neste kapitlene vil ta

---

<sup>1</sup> "De Utvalgte er en fri scenisk gruppe stiftet i 1993 ... Gruppen arbeider med samtidsteater, og tar i bruk egenproduserte virkemidler som video, dokumentarisk materiale, tekst og musikk. De Utvalgte søker etter nye uttrykk, men også nytt innhold til scenekunsten" (De Utvalgte, 2011).

for seg hvert av disse spørsmålene. I kapittel 8 vil jeg sammenfatte oppgavens analyser i en kort avsluttende kommentar. Se kapittel 1.8 for en kort oversikt over kapitlenes innhold.

### **1.3 Det ikke-identiske som utgangspunkt og analyseobjekt**

Som beskrevet innledningsvis vil denne oppgavens teoretiske grunnlag være Adornos teori om det ikke-identiske (1998). Adornos begrep om det ikke-identiske er en bevisst inkonsekvent og motsetningsfylt konstruksjon og lar seg ikke enkelt og greit oppsummere. Jeg vil derfor presentere noen aspekter av begrepet slik at det avklares som analyseobjekt før den videre drøftingen.

Derfor spotter kunsten den bokstavelige definisjon. Det som konstituerer kunstens eksistens, er på sin side en dynamisk relasjon til den objektiviteten som den samtidig trekker seg tilbake fra, tar stilling til, og som den på denne måten fastholder i forvandlet skikkelse. Kunstverk syntetiserer momenter som er uforenelige, uidentiske, motstridende; i sannhet søker de identiteten mellom det identiske og det ikke-identiske, fordi den enheten de har er et moment, ikke en trylleformel for helheten (Adorno, 1998, s. 307).

På bakgrunn av dette sitatet kan vi si at Adorno hevder at vi erfarer et splintret kunstverk, og i denne fragmenterte erfaringen dannes et tomrom. Tomrommet er det som ikke lenger eksisterer. Det er her kunstverket skaper en ikke-identitet når det lukker seg om seg selv. Kunstverket kan lukke seg om seg selv fordi det er likt seg selv, det er mimetisk. Lukkingen er en prosess som ender med at det persiperte ikke lenger er identisk med sitt begrep slik det defineres i samfunnet. Som vi skal kikke nærmere på i kapittel 2 peker det ikke-identiske mot det gåtefulle og det uvirkelige når kunsten erfares som noe som motsetter seg forståelse i begripelsen av det ikke-forståelige. Dette kan betraktes som en form for begrepsløs kunsterfaring fordi kunstens ikke-identitet eksisterer både i det transcendent og det immanente, omtrent som en førebegrepsmessig kraft. Når vi erfarer det ikke-identiske, erfarer vi noe som ikke umiddelbart er til stede (Adorno, 1998, s. 578 – 580). Kunsten viser oss noe begrepsløst, den referer til noe i vår erfaring som kanskje ennå ikke er bevisstgjort. Vi må lete etter nye begreper i erfaringen av kunstverket, uten at erfaringen underordnes disse. Dette er en av de mekanismene som settes i sving når skuespilleren Tindberg går i direkte dialog med hardingfela til Maurseth i forestillingen *Andvake* (Fosse, Maurseth, 2009). Selv om ordene, handlingen og musikken peker mot forskjellige stemninger som sinne, glede og angst, blir tilskueren tvunget til å betrakte slåttespillet i sammenheng med den verbale dialogen og handlingen som utspilles på

scenen. Nye erfaringsrom søkes i møtet med det som i øyeblikket er uforståelig. Fordi det ikke-identiske setter de diskursive sammenhengene til side, slik at verkets interne motsetningsforhold gir tilskueren en erfaring av det meningsløse, som igjen kan gi mening i kunstrefleksjonen.

## **1.4 Forholdet mellom det ikke-identiske, empiri og teori**

I denne oppgaven blir ikke teatereksemplene analysert i sin helhet, det gis et utvalg avgrensede observasjoner som underbygger hovedpåstanden. Teatereksemplene er nevnt i kapittel 1.2 og, som det fremgår i dette kapittelets første avsnitt, innbærer eksemplene både teater forstått som forestillinger jeg har sett og fortolkning av fortellingen *Andvake* (Fosse, 2007a) og dramatikk (skuespilldikning). Når det gjelder det teoretiske grunnlaget har jeg valgt å fremheve det jeg mener er viktig i forståelsen av Adornos teori om det ikke-identiske ut i fra de avgrensingene som er gjort i de foregående kapitlene. Forestillingene, dramatikken og fortellingen danner det empiriske grunnlaget, hensikten er å vise at tenkningen om det ikke-identiske holder tritt med kunsten. Den adornittiske tanken gjenspeiles i fremstillingen av tomrommet som en tilskuererfaring som peker mot en filosofi der estetisk teori og teaterteori eksisterer som gjensidig utfyllende komponenter.

## **1.5 Begreper og fenomener i tolkningen av det ikke-identiske**

For å kunne beskrive ideen om det ikke-identiske trenger jeg andre begreper som mer spesifikt redegjør for dets innhold. Følgende begreper og fenomener vil bli trukket inn i tolkningen av teorien om det ikke-identiske: Negativ dialektikk, tomrom, musikk, nærvær, og erfaring.

### **1.5.1 Negativ dialektikk**

Adornos teori om det ikke-identiske er utformet i en rekke antinomier (uløselige motsetninger) og inngår i det han kaller negativ dialektikk. Det ikke-identiske kan betraktes som en motsetning til identitetstenkning når vi kategoriserer objekter gjennom begreper. I drøftingen av det ikke-identiske vil derfor den negative dialektikken bidra til bedre innsikt fordi den negative driver kraften videre som en negativ syntese av antitese og tese. «*Negative Dialectics* is a phrase that flouts tradition. ... The unfoldment of its paradoxical title is one of its aims» (Adorno, 2000, s. xix). Adornos *Negative dialectics*,



utgitt første gang i 1966, er en filosofi som blant annet er negativ i den betydning at den står i opposisjon til den vestlige tradisjons tenkning der drøftingen munner ut i en forsonende helhet. Adorno hevder at vi i tankeprosessen, når vi kategoriserer ut i fra kjente begreper, mister det essensielle som nettopp er det som unndrar seg den øyeblikkelige forståelsen. Det er disse momentene, det ikke-identiske, som vi ikke kan identifisere og begrepsfeste, som kan tilføre oss ny viten. Dette er *negativ* dialektikk fordi tankene ikke utgjør en høyere enhet slik Georg Wilhelm Friedrich Hegel beskriver det, tvert om splittes enheten i konseptløse og særegne fragmenter. En avgjørende konsekvens av dette synet er at prosessene ikke lar seg oppsummere uten selvmotsigelser fordi teorien om det ikke-identiske krever at den konfronteres med kunsterfaringen som noe udefinert som er en motsats til det begrepsfestede og identiske.

### **1.5.2 Tomrom**

Effekten eller erfaringen av det ikke-identiske forstått som tomrommet velger jeg å beskrive som et mulighetens rom. Se kapitlene 1.1 og 1.3 Jeg forstår tomrommet som et mulighetens rom fordi vi gis sjansen til å fylle det med ulike erfaringer. I denne oppgaven dreier det seg om leserens og tilskuerens erfaringer i øyeblikket med bakgrunn i oppgavens teatereksempler og teori. Tomrommene kan ikke oversettes til en bestemt mening eller hensikt, men de er en betegnelse på noe som skiller seg ut fra helheten og som dermed blir påfallende fordi det markerer noe som er fraværende i dramateksten eller på teaterscenen. Tomrommet oppstår i nærværet og nærværproduksjonen slik det fremkommer i kapittel 1.5.4.

### **1.5.3 Musikk**

Adorno henviser til musikk og dens egenskaper ved å benytte musikalske termer blant annet for å uttrykke det ikke-identiske. I "Fragmenter om musikk og språk" i *Musikkfilosofi* (Adorno, 2003) opphøyes musikkens kommunikasjonspotensial til noe guddommelig, den har «det guddommeliges navns skikkelse». Adorno tilegner musikken en særlig nevnekraft som vi ikke kan begrepsfeste fordi en slik identifisering ville medføre at musikkens særegne kommunikasjonsmulighet ville forsvinne. Musikken kan si det det verbalspråket ikke kan fordi musikken rommer både bestemte og skjulte fenomener. «Dens idé har det guddommelige navns skikkelse. Det er avmytologisert bønn, befridd fra innvirkningens magi; det er om enn aldri så forgjeves menneskelige forsøk på å nevne selve navnet, ikke å meddele betydninger» (Adorno, 2003, s. 9). Ved å

skildre musikkens språk som poesi tilfører Adorno sin tekst om musikken pathos og fremhever at musikken benytter et annet språklig register enn det vanlige verbalspråket. Musikken kategoriserer ikke på samme sett som verbalspråket når tonene ikke navngir i form av hentydninger og kjente begreper. Musikken er mer udefinert enn verbalspråket fordi den søker å navngi begrepene uten å gjøre det, den hentyder en mening uten å begrepsfeste denne. Dermed er musikken mindre forurensset av andres intensjoner når vi fortolker den. Det ikke-identiske gis mulighet til å tre tydeligere frem fordi musikken fraviker verbalspråkets navngiving og kategorisering.<sup>2</sup> Som vi skal se i kapittel 3 betrakter jeg Adornos musikalske termer og hans beskrivelse av dens egenskaper som et hjelpemiddel til å beskrive det ikke-identiske.

Adorno selv nevner cesuren (metrikkens og musikkens hvilepunkt) i skildringen av det ikke-identiske. Se kapittel 3. Hans fremgangsmåte er blitt sammenlignet med tolvtonemusikken, der alle tonene står like langt fra midtpunktet. Hans teori kan slik sammenlignes med partituret, den rommer mange utfyllende og kontrastfylte ytringslag som hver for seg kun danner en forenklet type mening, men som sammen utgjør en flerstemthet som gir teorien dybde. Målet er ikke en helhet basert på summen av delene, men den innsikten vi kan oppnå i prosessen eller bevegelsen mellom delens uforenelighet.

#### 1.5.4 Nærvær

Kontrastene mellom lystig slåttemusikk og uhyggelige ord i *Andvake* (Fosse, Maurseth, 2009) veller først inn over oss uten at vi rasjonaliserer sanseinntrykkene i kategorier, vi opplever en form for nærvær i møtet med utøverne på scenen. Denne opplevelsen av nærvær, forstått som nærværserfaringer, er svært sentral i denne oppgaven fordi det er i dramatikken og oppsetningens spesifikke nærvær vi gis muligheten til å oppleve det ikke-identiske. I min definisjon av nærvær vil jeg benytte meg av Hans Ulrich Gumbrechts teori om nærværproduksjonen, *Production of presence: What meaning cannot convey* (2004). Gumbrecht definerer nærværet som noe som sanses. Han sammenligner det med en kortvarig fysisk berøring der vi i korte øyeblikk kun sanser. Dette skjer når intellektet ikke er aktivisert og vi opplever det ikke-identiske i øyeblikket. Som vi skal se senere i oppgaven vil vi alltid identifisere og sortere erfaringene i

---

<sup>2</sup> Dette gjelder ikke all musikk, men den musikken Adorno verdsetter, som Arnold Schönberg, Ludwig van Beethoven, Alban Berg og Gustav Mahler.

forståelige kategorier for oss selv, men i den korte stunden før denne tankeprosessen mot mening starter, er vi en del av nærværserfaringen. Gumbrechts syn på sammenhengen mellom nærvær og mening kan sammenlignes med og belyse Adornos betraktninger rundt identitet og ikke-identitet. I tillegg er Gumbrechts nærværsteori sentral i både Lehmanns og Fischer-Lichtes teaterteorier og kan fungere som en katalysator for fremtredelsen av det ikke-identiske i deres teorier. For alle tre ligger kunstens potensial i den estetiske erfaringen av selve livet.

Gumbrecht (2004) hevder at vi lever i et meningsdominert samfunn og at behovet for nærværet er stort. Han gjør med andre ord den estetiske erfaringen til en sentral del av hverdagslivet vår. Noe av det samme kan vi si at John Dewey hevder i *Art as experience* (2005) når han påstår at en kunsterfaring kun forstås ut fra erfaring generelt.

### 1.5.5 Erfaring

For å utdype tilskuerens begrepsdannelse rundt det ikke-identiske må vi vite mer om erfaringen og hvordan denne dannes. Jeg velger her å ta utgangspunkt i Wolfgang Isters og John Deweys erfaringsteorier. Adorno anerkjenner Dewey «som et enestående og frittstående unntak» fra empirismen (Adorno, 1998, s. 579). Med dette mener Adorno at Deweys erfaringsteori åpner opp for en erfaring som ligger forut for det rasjonelle og kategoriserende fordi å «tenke det i kunsten som er uten å være tilfellet, det er estetikens beveggrunn» (Adorno, 1998, s. 580). Gumbrecht, som vi så i forrige avsnitt, er inne på noe av det samme når han fokuserer på at sansningen er en viktig del av livet vårt og at denne må tillegges større betydning i forholdet mening versus nærvær. Vi skal også se at både Lehmann (2006) og Fischer-Lichte (2008) trekker veksler på Deweys erfaringsteori slik den formuleres i *Art as experience* (2005).

Det å erfare er noe livsnødvendig og noe alle gjør. Dewey sier: «Experience, like breathing, is a rhythm of intakings and outgivings» (Dewey, 2005, s. 58). Erfaringen opptrer i intervaller mellom pauser og utfordringer. I pausene fordøyer og tolker vi erfaringene som utfordrer oss (Dewey, 2005, s. 58). «For to percieve, a beholder must *create his own experience*» (Dewey, 2005, s. 56) Vi skaper vår egen kunsterfaring i møtet med verket når vi fyller kunsten med. I følge Dewey er erfaringer sansninger som vi benytter for å få innsikt i verden rundt oss. Estetisk erfaring medfører at sansene våre

anstrenges maksimalt som når en blodhund er sendt ut på søk. «Experience in the degree in which it *is* experience is heightened vitality»

(Dewey, 2005, s. 18). Det er nettopp denne sanselige intensiteten i erfaringen som jeg mener er gyldig hos Adorno, Gumbrecht, Lehmann og Fischer-Lichte og som vil bli utdypet i forbindelse med det ikke-identiske.

Begrepet 'tomrommet' er sentralt i erfaringen av det ikke-identiske. Dette er grunnen til at jeg benytter meg av Iser's erfaringsteori. Mens Dewey fokuserer på naturen og interaksjonen mellom mennesket som en organisme bestående av både kropp (forstått som sansning) og intellekt, legger Iser hovedvekt på enkeltindividets intellektuelle utfylling eller avskaffelse av tomrommene i en gitt tekst. I artikkelen "Tekstens appellstruktur: Ubestemthet som en betingelse for den litterære prosas virkning" (1970) beskriver Iser interaksjonen mellom tekst og leser, der teksten utgjør rammen om det kunstobjektet leseren selv skaper i erfaringen av teksten. «Læseren må kontinuerlig utfylde de tomme pladser eller skaffe dem af vejen ... og etablerer selv de ikke formulerte relationer mellem de enkelte billeder» (Iser, 1970, s. 111). Som Dewey mener han at leseren er aktivt deltakende i kunstopplevelsen. Erfaringen er en prosess der bevegelsen mellom kunstobjektet og leseren utgjør tekstens fulle potensial med sin erfaring. Iser forholder seg til litterær tekst, men jeg velger her å betrakte tekst som *både* dramatikk og oppsetninger. Som vi skal se senere i oppgaven opererer både Lehmann og Fischer-Lichte med et utvidet tekstbegrep, noe som også sammenfaller med teorien om det ikke-identiske.

## 1.6 Postdramatisk teater og ikke-identitet

Jeg benytter poenger fra Lehmanns (2006) teori om det postdramatiske teater for å synliggjøre og konkretisere det potensialet det ikke-identiske har i erfaringen av og refleksjonen omkring teatererfaringen. Jeg vil vise at i refleksjonen rundt det ikke-identiske kan vi identifisere skjæringspunkter mellom Adornos, Gumbrechts og Lehmanns teorier der disse har noe til felles. På sett og vis bygger de teoriene sine opp som negativ dialektikk der elementene verken er dikotomier eller går i tospann, men er avhengige av hverandre på en utslettende og dynamisk måte. Adorno med sin negative dialektikk der identitet – ikke-identitet inngår, Gumbrecht med konstellasjonen nærvær – mening og Lehmann med sitt postdramatiske teater. Som vi skal se ønsker Lehmann å

skape noe vi ennå ikke kjenner til ved å dekonstruere de dramatiske rammene samtidig som han opprettholder teatrets historiske og aristoteliske element.

Ved hjelp av Medusa-myten beskriver Lehmann det vi ikke ser, men ser allikevel. Vi ser ikke den virkelige Medusa, men speilbildet av henne og synet av hennes avspeilte angst gir oss et sjokk så voldsomt at vi ikke kan begrepsfeste det. Det er en førebegrepslig frykt som overmanner tilskueren. I det postmoderne teateret erfarer tilskueren ideer i form av plutselige åpenbaringer eller epifanier (Lehmann, 2006, s. 144). Disse epifaniene kan relateres til det ikke-identiske og det begrepsløse i kunsten. I *Estetisk teori* er epifanien sentral og representerer kunstverkets plutselighet, 'erscheinung', det flyktige øyeblikket når vi erfarer kunstens «skjulte vesen» (Adorno, 1998: 445).<sup>3</sup> I denne oppgaven er det ikke det postdramatiske teaterets enkeltaspekter som er sentralt, men teorien som helhet. Derfor vil ikke denne oppgaven gi en fullstendig analyse av teorien, men fokusere på det som er relevant med tanke på det ikke-identiske.

## 1.7 Performance-estetikk

I sin skildring av performancekunsten beskriver Fischer-Lichte det hun kaller «the performative turn» som oppstod på 1960-tallet (Fischer-Lichte, 2008, s. 19). I performancekunsten etter «the performative turn» har utøveren først og fremst fremstått som seg selv for dernest å uttrykke en forsterket og til dels fiktiv side ved sin person. Dermed blir tilskuerens erfaring av aktøren sentral, en erfaring som også danner grunnlaget for en legemliggjøring. Denne legemliggjøringen innebærer at vi gjennom kunsterfaringen blir bevisste vår kropp og vår eksistens. «The reenchantment of the world is inclusive rather than exclusive; it asks everyone to act in life as in performance» (Fischer-Lichte, 2008, s. 207). Kunsten og livet er ikke lenger adskilt, men eksisterer sammen i en verden som via sin fortryllelse ikke forkaster opplysningstidens intellekt, men som innlemmer henrykkelsen og det magiske uten at vi oppdeler verdensanskuelsen i dikotomier. Når vi, på bakgrunn av en performance-erfaring, i et kort glimt klarer å føle oss i ett med hendelsen som utspilles, menneskene rundt oss og opplever et snev av innsikt, er vi i en gjenfortryllet verden. Dette utopiske elementet (mener jeg) kan betraktes som en videreføring av Adornos utopiske idé om det begrepsløse og det ikke-identiske

---

<sup>3</sup> Her må nevnes at Karen Jürst-Munby (som er ansvarlig for oversettelsen av *Postdramatic theatre* (2006)) i sin introduksjon nevner Adorno, som én blant flere estetiske teoretikere, sin innflytelse på Lehmanns teori.

slik det oppstår i apparisjonen.<sup>4</sup> Ved å føre utopien inn i performance-estetikken bringer Fischer-Lichte betydningen av det ikke-identiske og det adornittiske inn i nyere teaterteori. Derfor er Fischer-Lichtes teori sentral i forståelsen av det ikke-identiske.

## 1.8 Kapittelinnndelingen

Kapittel 2 vil drøfte fremtredelsen av det ikke-identiske og tomrommet på scenen, i fortellingen og i dramatikken. Denne drøftingen vil bli utvidet i kapittel 3 med musikkens betydning for det ikke-identiske og tomrommet. Nærværet som fenomen er svært sentralt for forståelsen av erfaringsbegrepet slik det benyttes i denne oppgaven. Kapittel 4 vil derfor ta for seg nærværserfaringen basert på Gumbrechts aspekter ved *Production of presence: What meaning cannot convey* (2004) som berører erfaringen av den negative dialektikken og det ikke-identiske. Kapittel 5 vil gi en teoretisk ramme rundt erfaringen, forankret i Wolfgang Isters tekst "Tekstens appelstruktur: Ubestemthet som en betingelse for den litterære prosas virkning" (1970) og John Deweys *Art as experience* (2005). I kapittel 6 vil jeg på bakgrunn av de foregående kapitlene knytte det ikke-identiske, den negative dialektikken, nærværserfaringen og erfaringsteorien til aktuelle deler av Hans-Thies Lehmanns postdramatiske teater for deretter å lede diskusjonen over i performance-estetikken til Erica Fischer-Lichte i kapittel 7. I kapittel 7 vil jeg forsøke å synliggjøre at Fischer-Lichtes teori kan betraktes som en forlengelse av Adornos utopiske element. Kapittel 8 er en oppsummering der jeg i en avsluttende kommentar vil si noe om effekten av det ikke-identiske og om det har vært hensiktsmessig å synliggjøre det ikke-identiske i teaterteori og teaterpraksis i 2012. Har vi kommet nærmere en estetisk teaterteori om det ikke-identiske?

---

<sup>4</sup> Den amerikanske teaterteoretikeren Jill Dolan har i sin bok *Utopia in performance* (2005) utdypet det utopiske elementet i performance knyttet til autopoiese og kaller øyeblikkene av fortryllelse «small but profound moments» (Doland, 2005, s. 5).

## 2. Fremtredelsen av tomrommet og det ikke-identiske

Hovedmålet med denne oppgaven er å synliggjøre teorien om det ikke-identiske i teaterteori og teaterpraksis. Se kapittel 1.2. I dette kapitlet vil jeg utdype det ikke-identiske og den negative dialektikken. Se kapittel 1.3. Strategier for synliggjøring av tomrommet er målet for utdypningen av Adornos (2003) (2000) (1998) (1958) teori her.

### 2.1 Negativ dialektikk, tomrommet og det ikke-identiske

I *Skuggar* (De Utvalgte, 2009) kan karakterene betegnes som abstrakte objekter.

Karakterene i forestillingen er uten navn og vi ser bare videoprojeksjoner av hodene deres i hvite kupler som henger ned fra taket. Det er i alt seks personer som spilles av barn i en alder fra 7-10 år: Far, Mor, Mannen, Kameraten, Jenta og Kvinna. Disse personene snakker i poetiske vendinger og gjentar de samme replikkene, i tilsynelatende vilkårlig rekkefølge, om og om igjen. Replikkene er ikke karakterbestemte. Moren og Mannen kan si omtrent det samme, men i forskjellige sekvenser av forestillingen. Replikkene følger Fosses fortelling og kan lyde slik:

JENTA  
mot mannen  
Godt å ta på deg igjen

MANNEN  
mot Kameraten  
Og eg er sikker på at eg  
aldri har vore her før

KAMERATEN  
Er du heilt sikker

MANNEN  
Nei kanskje ikkje

KAMERATEN  
Eg trur at eg kanskje har vore her før  
ganske kort pause  
det er velkjent  
og ukjent  
samtidig  
liksom

MANNEN  
Ja det er visst det

JENTA

kysser Mannen på kinnet  
Eg har så ofte sakna deg  
Og eg veit ikkje kvar eg er  
Ganske kort pause  
utan at eg heilt kan hugse det

JENTA

slepper Mannen  
Men det er jo ingenting å sjå her  
Ganske kort pause  
Alt er heilt likt

MANNEN

mot Kammeraten  
Eg forstår det ikkje  
Jenta tar rundt Kameraten og lener seg inntil han

JENTA

Eg er så redd  
Eg forstår ikkje kvar vi er  
ganske kort pause  
kva er det som skjer  
ganske kort pause  
kva er det  
Kameraten tar rundt Jenta

KAMERATEN

Ikkje ver redd  
berre ver roleg  
du  
ingenting er farleg  
(Fosse, 2007b, s. 131-133)

Fosse har fjernet subjektene i fortellingen *Skuggar*. Når de subjektive grensene spaltes og hviskes ut, forsvinner enkeltindividets personlighet slik at vi sitter igjen med arketypene: Far, Mor, Mannen, Kameraten, Jenta og Kvinna. Det ikke-identiske trer frem som et tomrom fordi de kategoriene vi vanligvis benytter for å identifisere individene, rokkes ved. Vår trang til å fylle arketypene med særegenhet bidrar til at vi må lete blant det som er fraværende for å gi karakterene mening. I motsetningen mellom den voksne dialogen og barneansiktene dannes det et ukjent rom som vi kan tenke innenfor.

### 2.1.1 Subjektets oppløsning

Den frie scenegruppen De Utvalgte understreker oppløsningen av subjektenes karakterer ved å la barn spille i alle rollene. Subjektenes meningssammenheng oppløses når replikkene ikke står i samsvar med de ansiktene vi ser på scenen. Det dannes et tomrom



fordi det vi som tilskuere ser ikke samsvarer med det vi hører når et lite barn spiller rollen som Mor og kommer med en ytring som om hun er en eldre kvinne:

men det var godt å sjå deg igjen  
det er så lenge sidan eg har sett deg  
ja kor lenge kan det vere  
hugsar du det.  
(Fosse, 2007b, s. 83)

Før dette tomrommet begrepsfestes i tilskueren som fraværende er det i berøring med det ikke-identiske, noe er ugjenkjennelig og begrepsløst. Adorno kaller denne oppløsningen av subjektet for en «dissociation af bevisthedens enhed i noget disparat, ikke-identitet» (Adorno, 1958, s. 236). Aktørene er ikke identiske med seg selv fordi deres fremtoning ikke danner en sluttet meningssammenheng. Rollene viskes ut og gjøres begrepsløse fordi karakterene er menneskelige, men ikke individuelle. Det ikke-identiske finnes verken i subjektet eller i objektet, men kunstobjektet kan vise til det sanne åndelige som ligger i tilværelsens erfaring av det ikke-identiske (Adorno, 1958, s. 237). Det er dette De Utvalgte makter med sin forestilling: I øyeblikket gir de tilskueren en erfaring av noe som en får behov for å kategorisere, men ikke klarer uten egen begrepsdannelse. Tilskueren gis en ekstra utfordring i å måtte kode og systematisere de sprikende og motsigende impulsene fra scenen for å danne en meningssammenheng.

«Dialectics is the consistent sense of nonidentity. It does not begin by taking standpoint. My thought is driven to it by its own inevitable insufficiency, by my guilt of what I am thinking» (Adorno, 2000, s. 5). Det vi sanser kan betegnes som en dialektikk der meningen opphører. Det er det mangelfulle, tomrommet, som setter refleksjonen i gang, men det problematiske er at vi alltid ønsker å ta standpunkt. I følge Adorno drives vi uunngåelig mot det kjente som vi kan identifisere og begrepsfeste. Straks vi har identifisert kunsterfaring og dannet en helhetlig forståelse, mister vi det ikke-identiske. Som følge av vår trang til helhetlig forståelse er det noe flyktig eller utopisk over det ikke-identiske fordi det brytes av straks det er erfart. «En uunngåelig betingelse for det estetiske bruddet, er det som blir brutt; for imaginasjonen: det som den forestiller. ... Estetisk identitet skal bistå det ikke-identiske som identitetstvangen i realiteten undertrykker» (Adorno, 1998, s. 17).

Adornos dialektikk er negativ på den måten at den går på tvers av helhetstenkningen slik vi ser den hos Hegel. Hegel betrakter helheten som en dialektikk av tese versus antitese. Drivkraften i denne syntesen er hele tiden å søke en antitese som igjen fører til en tese (ny forståelse) og dermed opp på et høyere forståelsesnivå, en ny syntese. Drivkraften hos Hegel er positiv fordi ha hele tiden søker mot en høyere åndelig enhetlig mening. Syntesen drives som i en spiralbevegelse der toppen utgjør en enhet av det absolutte. Adorno tar avstand fra denne tankegangen og hos ham ligger drivkraften i negasjonen. «What is negated is negative until it has passed. This is the decisive break with Hegel. To use identity as palliative for dialectical contradiction, for the expression of the insolubly nonidentical, is to ignore what the contradiction means» (Adorno, 2000, s. 160).

Adorno setter det ikke-identiske i dialektikkens sted ved å fokusere på det som ikke gir mening og som yter motstand mot identifisering. Mens Hegel søker å identifisere motsetningene og det problematiske i allmenne sannheter som fikserbare ideer, ser Adorno på denne «palliative» helheten som noe som fortryller og bedrar oss. For Adorno er det nettopp motsigelsene og det uløselige som er sentralt: Det er kunstens ånd som er en bevegelse. Som kunstobjekt er det særlig dette De Utvalgte (2009) iscenesettelse av *Skuggar* viser oss. Vi som tilskuere får et glimt av det Adorno ville kalle det sanne åndelige i kunstens oversanselighet fordi vi får en erfaring av det ikke-identiske.

### **2.1.2 Kunstverkets ånd**

Hva er så det sanne åndelige i kunstens oversanselighet? For Adorno er ikke kunstverkets ånd en garantist som samler og forsoner i hegeliensk forstand. Ånden er den kraften som splitter kunstverket samtidig som den er verkets immanente (iboende) formidling. Ånden blir ett med det totale kunstuttrykket, men som noe usant som vi ikke øyeblikkelig kan begrepsfeste.

Det er bare som ånd at kunsten danner motsigelsen til den empiriske realiteten, det som i sin bevegelse blir til den bestemte negasjon av den bestående verdensorden. Kunsten lar seg bare konstruere dialektisk i den grad den har ånd i seg, uten at dens ånd dermed blir absolutt og uten at den skulle garantere den. ... Den ånd som er konstruktiv for kunstverket, er ikke ren (Adorno, 1998, s. 595).

Noe av det som gjør at De Utvalgte oppsetning innehar en sann ånd, er nettopp at barn spiller voksne arketyper. Motsetningene mellom barneansiktene og replikkene rokker ved

«den empiriske realiteten» og avviser vår vante oppfatning av «verdensorden» når paradoksene på scenen tvinger oss til å tenke innenfor nye sanserom.

Via negasjon, benektning av det sanne helhetlige, leder det sanne åndelige i kunstverket oss mot det ikke-identiske. Som et ledd i utviklingen av dette prinsippet konstruerer Adorno antinomier, motstridende begreper opp mot hverandre. Av dette følger det at det er den urealiserbare kunsten som er sann kunst fordi kunstens ånd forsvinner straks den er fortolket. Kunsten opphører i det øyeblikket ånden, og dermed kunsten, blir forstått og begrepsliggjort. Kunstens ånd ligger i overskridelsen, en overskridelse vi ikke kan fullt ut erfare fordi kunstens paradokser hele tiden er i bevegelse.

Det forløsende ved den [kunsten] ligger nå ene og alene i det motsetningsfulle og det dissonante. Opplysning er alltid også bevissthet om at det som den gjerne skulle avsløre og gripe, også forsvinner; idet den trenger gjennom det som forsvinner, det gruvekkende, er den ikke bare kritikk av det, målt ut fra det som fortsatt vekker gru ved realiteten. Dette paradokset er det kunstverkene vier seg (Adorno, 1998, s. 153).

Kunsten er slik sett utopisk fordi den opphører når den blir begrepsliggjort og i videre forstand blir kunsten dermed urealiserbar fordi den mister sin egenskap av å være kunst straks vi gjenkjenner den og beskriver den som et kunstobjekt.

For at teorien og kunsten skal ha en mulighet til realisering må vi derfor betrakte sannheten og ånden i kunstverket som noe ethvert kunstverk må strekke seg etter. I følge Adorno må kunstverket være av en slik karakter at det inneholder potensielle uoppdagede erfaringsrom. Kunstverket må hele tiden *strekke seg mot* «iverksettelsen av overskridelsen» som er det som ligger utenfor vårt erfaringsområde. Overskridelsen er tomrommet som gir kunstens ikke-identitet en mulighet til å vitne om hva den kunne ha vært. Det ikke-identiske hviler i det identiske i den forstand at det er begravet i det vi kan identifisere, det som vi kan navngi (Adorno, 2000, s. 52).

Kunstverkets transcendens ligger i sammenhengen mellom momentene. I det de har retning mot en slik sammenheng, som de også tilpasser seg, overskrider de sin egen tilsynekomst, men denne overskridelsen kan være uvirkelig. Det er ved å iverksette denne overskridelsen, og ikke før, og neppe i det hele tatt av betydningene sine, at kunstverkene er åndelige. Det transcendent er det som gjør dem talende, eller til skrift, men det er en skrift uten betydning, eller, nærmere bestemt, med en avkappet eller tillagd betydning (Adorno, 1998, s. 143).

Det er «iverksettelsen av overskridelsen» som trer frem i iscenesettelsen av *Skuggar* (De Utvalgte, 2009). De Utvalgte bearbeider Fosses drama ved å ta ham på ordet når de

understreker rollenes manglende identitet. De lar barn spille voksenroller og stiliserer barna som videoprojeksjoner av kun ansiktene deres i runde kupler hengene ned fra taket som hvite skyer. Aktørene er objektiverte samtidig som de henspiller til det subjektive som noe transcendent (oversanselig) svevende mellom himmel og jord. Vi som tilskuere vet ikke om barneansiktene i kuplene eksisterer som et metauttrykk for enkeltindividers tanker eller om de illustrerer menneskehetens eksistens.



Scenebilde fra De utvalgte *Skuggar*, pressebilde, foto og videodesigner Boya Bøckman



Aktørene i De utvalgte *Skuggar*, pressebilde, foto og videodesigner Boya Bøckman

### 2.1.3 Mimese og autonomi

Hvordan kan vi begrepsfeste noe som er en overskridelse, som er utopisk og innehar en falsk betydning som beveger seg mellom motsetningsforholdene i kunstverket? For å skape mening av det vi opplever søker vi etter det gjenkjennelige. Kunst er konstruert og forholder seg derfor til menneskets gjenkjennelsessøken og Adorno kaller dette aspektet i kunsten mimese. Det er mimesen som gjør et kunstverk tilgjengelig.

Verket gjør seg lik det som ikke er til stede, det vi ikke kan karakterisere, nemlig tomrommet. Tomrommet kan i denne sammenhengen sidestilles med det som ikke er mer, det fraværende og det som står som en motsats til naturen i kantiansk forstand.

Kunstverket er både *fait scosial* og autonomt. Det er mimetisk fordi det kan lukke seg om seg selv for å ivareta sannheten og ånden. Verkets motstridende bevegelser kritiserer det samfunnet som det er en del av og som muliggjør verket på én og samme tid. Dermed etterligner verket seg selv som en motstridende bevegelse som gjenspeiler negasjonen. «Kunsten søker på sin side tilflukt i sin egen negasjon, vil overleve gjennom døden» (Adorno, 1998, s. 585). Kunstverket tiltrekkes av seg selv på en ubehagelig måte fordi det søker tomrommet og døden i overskridelsen.

Mimetisk søker verket å etterligne samfunnet samtidig som verkets autonome bestanddeler søker verkets ånd som splitter og dermed danner noe lukket tilhørende verket. Kunstverket skal med andre ord, i følge Adorno, representere det ikke-identiske som en overskridelse som trer frem i kunstverkets bevegelse mot det utopiske. Verket evner å lukke seg om seg selv ved å skape en ikke-identitetsprosess overfor samfunnet. «Ved at kunsten følger sin egen identitet med seg selv, gjør den seg lik det ikke-identiske: det er det trinnet dens mimetiske vesen i dag befinner seg på» (Adorno, 1998, s. 237). Kunsten er ikke-identisk fordi den motsetter seg forståelsen og kategoriseringen. Det ikke-identiske er det navnløse som vi ikke enkelt kan identifisere, men blir blendet av. «In undiminished cognition we want what we have been drilled to resign ourselves to, what the names that come too close will blind us to – resignation and delusion are ideological complements» (Adorno, 2000, s. 52). Kunstobjektet innehar altså både identitet og ikke-identitet, men det er det ikke-identiske som tilfører kunsten noe enestående og gjør den interessant.

Akkurat denne gnisningen mellom det gjenkjennelige og det uvirkelige kommer også godt frem i *Endgame* (Beckett, 1958a). Mens brytningen mellom kunstverkets autonomi og mimese ligger i bevegelsen mellom enkeltindividet og arketyperne i *Skuggar* (De Utvalgte, 2009), dannes den motstridende bevegelsen mellom det subjektive og det

objektive i skildringen av karakterenes forhold til omgivelsene i *Endgame* (Beckett, 1958a).<sup>5</sup>

I *Endgame* befinner vi oss sammen med hovedpersonene Hamm og Clov i en bunker under jorden. Vi aner at alt liv er utryddet etter en stor katastrofe og de eneste gjenlevnede skapningene vi presenteres for i dramateksten er Hamm, Clov, Hamms foreldre Nagg og Nell, en flatlus og en rotte på kjøkkenet. All sivilisasjon er utslettet i dette dramaet og de gjenlevende er så godt som døde. Hamm sitter i rullestol, Clov er halt og nesten blind og Nagg og Nell bor ben- og tannløse i hvert sitt søppelspann. Naturen og det subjektive er nærmest fraværende fordi alt det livgivende er utslettet. Hamm og Clov kan aldri danne grobunn for nytt liv og med dem dør menneskerasen. Mangelen på det livgivende, reproduksjonen og kontakten med egen indre natur som er det subjektive og åndelige i enkeltindividet, gjør at tilværelsen føles tom og meningsløs.

CLOV: I can't sit.  
HAMM: True. And I can't stand.  
CLOV: So it is.  
HAMM: Every man has speciality. [Pause.] No phone calls?  
[Pause] Don't we laugh?  
CLOV: [After reflecton.] I don't feel like it.  
HAMM: [After reflecton.] Nor I. [Pause.] Clov!  
CLOV: Yes.  
HAMM: Nature has forgotten us.  
CLOV: There's no more nature.  
HAMM: No more nature! You exaggerate  
CLOV: In the vicinity  
HAMM: But we breathe, we change! We louse our hair, our teeth! Our bloom! Our ideals!  
CLOV: Then she hasn't forgotten us.  
HAMM: But you say there is none.  
CLOV: [Sadly.] No one that ever lived ever thought so crooked as we.  
HAMM: We do what we can  
CLOV: We shouldn't.  
(Beckett, 1958a, s. 97)

Dette sitatet eksemplifiserer den antinomiske bevegelsen mellom dramaets autonomi og mime. *Endgame* er mimetisk likt samfunnet fordi vi kan gjenkjenne dette katastrofescenariet fra nyhetsbildet der menneskenes utforskertrang fører til sivilisasjonens undergang.<sup>6</sup> Som enkeltindivid kan vi gjenkjenne denne grenseløse oppgittheten og kjedsomheten som kan overmanne oss når vi mister kontakten med vår

---

<sup>5</sup> Når det heretter refereres til *Endgame* er det Becketts dramatekst fra 1958 utgitt i James Knowlsons, (red.) 2006, *Samuel Beckett: The complete dramatic works*, [1986], Faber and Faber, London som er kilden.

<sup>6</sup> Flere har spekulert i om dette er verden etter en atombombe, men Beckett bekreftet aldri denne hypotesen.

indre natur (vår individualitet og sjel). Vi blir en del av verkets immanens fordi vi gjør oss lik verket. Vi innehar en somatisk lyst, det vil si en fysisk lyst til å tre inn i verket for å bli en del av det. På samme tid er *Endgame* autonomt lukket fordi dramaet vil vise oss noe vi ikke tidligere har erfart eller kjenner til. Dramaet er mimetisk på en annen måte, det er mimetisk lik seg selv, altså mimetisk i selve verket. Det er noe ved Becketts tekst vi aldri vil kunne begripe. Dramaet reiser spørsmål vi ikke kan besvare med sikkerhet. Som for eksempel hvorfor Hamm og Clov lever i en bunker eller hva de representerer. *Endgame* kan tolkes i en ny retning hver gang vi konfronteres med verket.

Det ikke-identiske og tomrommet belyser disse tolkningsmulighetene når *Endgame* til en viss grad verken lar seg bekrefte eller avkrefte. Akkurat som vi så i *Skuggar* (Fosse, 2007b) (De Utvalgte 2009) kommer begrepsapparatet vårt til kort og vi søker etter nye navn for å danne en mening. I kontakt med det ikke-identiske søker vi nye og dekkende ideer fordi vi benekter og forkaster de allerede eksisterende sett av begreper, da disse ikke sammenfaller med det ikke-identiske. Adorno ville hevde at vi i denne prosessen alltid vil kategorisere etter kjente begreper og identiteter som lett kan bedra oss til å søke iøynefallende forklaringer. Vi vil aldri kunne beskrive det ikke-identiske fullt ut i filosofiske termer fordi vår evne til å reflektere identisk til syvende og sist er urokkelig.

The language of philosophy approaches that name by denying it. The claim of immediate truth for which it chides the words is almost always the ideology of a positive, existent identity of word and thing. Insistence upon a single word and concept as the iron gate to be unlocked is also a mere moment, though an inalienable one. To be known, the inwardness to which cognition clings in expression always needs its own outwardness (Adorno, 2000, s. 53).

I vår søken etter mening, hevder Adorno, vil det alltid være et element som ikke lar seg kategorisere fordi det blant det kjente og identifiserbare skjuler seg noe som motsetter seg forståelse, som et forvrengt speilbilde der innsiden viser utsiden og motsatt. Det forståelige og uforståelige settes sammen, men med motsatte poler som frastøter hverandre. Det ikke-identiske er en form for tomrom fordi det mangler et begrepsfestet innhold. I *Skuggar* (Fosse, 2007b) (De Utvalgte 2009) var det oppløsningen av det individuelle subjektet som dannet et tomrom, mens det i *Endgame* eksisterer subjekter med særegne karaktertrekk. I sistnevnte stykke er det derimot mangelen på naturen og eksistensgrunnlaget som danner et tomrom.

Hamm og Clov befinner seg i et underjordisk lukket rom fanget i sin egen avhengighet og tomme tilværelse. Hamm er avhengig av Clov fordi han ikke kan gå og Clov er avhengig av Hamm fordi han har nøkkelen til spiskammeret. Utenfor er alt dødt og det er usikkert om man kan overleve utenfor bunkersen fordi naturen er utslettet. Hamm og Clov har resignert. All natur er død og de har ikke noe mer å hente utenfor enn innenfor det underjordiske rommet de befinner seg i.

Beckett har skapt et tomrom som han lar leseren erfare når Hamms og Clovs indre natur er fjernet fordi grensene mellom det meningsfylte, de metafysiske og åndelige verdiene objektiveres. Fordi det ikke-identiske, i form av fraværet, gir oss en anledning til å komme i kontakt med dette tomrommet der verkets autonome bevegelse og ånd befinner seg. Hamm og Clov defineres som to individer uten indre natur og mangler nettopp denne ånden som en metafysisk dimensjon. Mimesen og det autonome i *Endgame* danner et spill mellom subjektenes (Hamms og Clovs) fysiske væren og deres tomme eksistens. Deres mangelfullhet representerer således det ikke-identiske.

Om kunsten ville protestere direkte mot det tette nettet, så kom den til å bli fanget for alvor: derfor må den, slik det skjer eksemplarisk i Becketts sluttspill, eliminere den naturen den angår eller angripe den (Adorno, 1998, s. 236).

Hamm og Clov er en del av det tomrommet de selv eksisterer i både fysisk og mentalt. De forsøker å bryte ut av det ved å angripe rotten og drepe flatslusen. Handler som disse oppfordrer leseren til å reflektere over meningsvakuumet, tomrommet. Når det ikke-identiske oppleves som et vakuum, tvinges leseren til å fylle det.

Nettopp i et slikt øyeblikk, når leseren gis mulighet å erfare det ikke-identiske, kan vi si at man er i berøring med kunstverkets ånd. Denne erfaringen dannes i apparisjonen og straks vi er i kontakt med et kunstverks ånd opphører verket. Heri ligger kunstens utopiske dimensjon. I det neste kapittelet vil jeg utdype dette forholdet mellom erfaringen av kunsten i apparisjonen, kunstens utopiske funksjon og det Adorno beskriver som «kunstens konkrete mulighet i dag» (Adorno, 1998, s. 585). Hvordan kan en utopisk kunst inneha 'en konkret mulighet'?



## 2.2 Tomrommet og det ikke-identiske i kunstens apparisjon og utopiske dimensjon

Grovt skissert kan vi si at det ikke-identiske er tomrommet som dannes ved tilsynelatende fravær av øyeblikkelig kausalitet. Det ikke-identiske kommer til syne i vårt møte med kunstverket når verkets ånd sprenger verket i motsetningsfylte fragmenter. Ånden dannes og blir til i apparisjonen som et glimt, et kort øyeblikk her og nå. Den forsvinner som fyrverkeri straks den erfares.

Fyrverkeriet er apparisjonen par excellence: noe som kommer empirisk til syne uten å være tyngt av den empiriske lasten å skulle være varig – det er på samme tid himmelske tegn og noe som er frembrakt, mene tekel, en skrift som blusser opp og forgår, uten å etterlate seg en betydning som kan leses (Adorno, 1998, s. 147).

På denne måten kan vi si at apparisjonen *er* kunstverket. Verket oppstår fordi vi trer inn i verket samtidig som vi observerer det utenfra. Når vi gjør dette, kommer noe som ikke er tilstede til syne, det ikke-identiske. Vi erfarer en form for tomrom fordi det er et opphold i meningsdannelsen. I dette oppholdet søker vi etter nye former for identifisering.

### 2.2.1 Identitet og ikke-identitet

For å synliggjøre den negative dialektikken om det ikke-identiske trekker Adorno en parallell til samfunnsøkonomien. Han beskriver identitetstenkningen som ensbetydende med økonomisk byttehandel. Byttehandelsprinsippet innebærer at menneskelig arbeidskraft måles i universelle begreper. Samfunnet vi lever i gjør gjennomsnittet av menneskenes arbeidskraft lik eksakte beløp i kroner og ører. Dette er en form for identitetstenkning som bunner i bytteprinsippet der vi setter objekter opp mot hverandre for deretter å identifisere dem i jevnbyrdige kategorier. Dette prinsippet sidestiller identifiseringen av objekter og begreper og kan overføres til det ikke-identiskes egenart. Forestillingen om det ikke-identiske blir gjenkjennelig som noe vi kan sammenligne det med.

The barter principle, the reduction of human labor to the abstract universal concept of average working hours, is fundamentally akin to the principle of identification. Barter is the social model of the principle, and without the principle there would be no barter; it is through barter that nonidentical individuals and performances become commensurable (Adorno, 2000, s. 146).

Problemet med denne sammenligningen av objekter og begreper er at det vi identifiserer blir helhetlig og totalt. I bytte likt mot likt overser vi særegenhetene og det enkelte aspekts unikhhet.

Denne trangen til å identifisere verden i likheter og ulikheter bunner, i følge Adorno, i vår trang til å måle menneskelig arbeid i kroner og øre for deretter å skape likhet mellom kroppslig arbeid og verdslige verdier. Av frykt for ulikhetenes evne til å danne urettferdighet og bitterhet søker vi å danne helheter som forsoner. I filosofien gir dette seg utslag i en dialektikk som bygger videre på tidligere erfaringer av motsetninger som i en søken etter likheter stadig strekker seg mot en høyere enhet, dypere innsikt. Her referer Adorno til Hegel (Adorno, 2000, s. 147). Hegel søker sannheten i det han beskriver som ånden. Ånden fungerer som en garantist fordi den, i for eksempel kunstverket, føyer sammen motsetningene og peker ut mot ideen om det perfekte. Hegel identifiserer og føyer sammen ulikhetene til en forsonende enhet ved hjelp av ånden som en immanent del av materien. Ånden er det som tilfører kunstverket «schein» og gjør kunsten til noe mer enn det den er. Kunstverket tilføres noe særegent.

Hegels åndsmetafysikk identifiserer ånden med Ideen eller det absolutte. Som vi har sett i kapittel 2.1.2 er dette det motsatte av hva Adorno hevder ånden bidrar til.

Totality is to be opposed by convicting it of nonidentity with itself – of the nonidentity it denies, according to its own concept. Negative dialectics is thus tied to the supreme categories of idealist philosophy as its point of departure (Adorno, 2000, s. 147).

Den negative dialektikken har tette bånd til den hegelianske dialektikken fordi vi må kjenne denne positive dialektikken for å kunne følge den negative dialektikken i fornektelsen og avvisningen av denne identifiserende helhetstanken. For Adorno er ånden en bevegelse som splitter verket og danner en erkjennelse av en totalitet som er usann. Ånden er ikke-identisk. Se kapittel 2.1.2.

Vi må kjenne til identitetene for å kunne tenke ikke-identisk, akkurat slik vi så det i bytteprinsippet. Når vi bruker begrepene identifiserer vi og setter en verdi på det vi beskriver. I det øyeblikket vi gjør dette mister begrepene sin ikke-identiske betydning. Å reflektere ikke-identisk vil si å identifisere, men vi identifiserer i et større omfang og i

andre baner en det vi er vant til fordi vi ved hjelp av kjente forestillinger skal klare å fange det begrepene *ikke* er.

Dialectically, cognition of nonidentity lies also in the fact that this very cognition identifies – that it identifies to a greater extent, and in other ways, than identitarian thinking. This cognition seeks to say what something comes under, what it exemplifies or represents, and what, accordingly, it is not itself. The more relentlessly our identitarian thinking besets its object, the farther will it take us from the identity of the object (Adorno, 2000, s. 149).

Når vi filosoferer ikke-identisk reflekterer vi identisk på en annen måte, nemlig negativt dialektisk. Vi skal ikke manipuleres til å konsumere betydningene som universelle begreper, men kritisk betrakte de beslektede kategoriene av det identiske. Det unike ved et objekt ligger ikke i det universelle, men i det eller de aspektene som ikke kan sammenlignes med noe annet, der det er fravær av mening; et tomrom. Det er via disse objektenes iboende motsetninger og tomrom at vi kan komme på sporet av det som ikke lar seg identifisere, det ikke-identiske. Men, som nevnt tidligere, straks vi identifiserer det ikke-identiske opphører det. Derfor er *erfaringen i øyeblikket* svært sentral i forståelsen av det ikke-identiske som vi skal se nærmere på i kapittel 4, men først skal det ikke-identiske belyses ut i fra Adornos musikalske termer og eksemplifiseres som musikk.

### 3. Det ikke-identiske og musikken

I dette kapittelet vil jeg si litt om musikken som en formidler av det ikke-identiske. Jeg vil ikke drøfte musikk ut i fra et musikkvitenskapelig perspektiv, men fokusere på tomrommet og det ikke-identiske slik Adorno skildrer det i musikalske termer og med musikkeksempler. Videre kan dette gi oss større innsikt i anvendelsen av det ikke-identiske i teaterpraksis og teaterteori. Kapitlet er delt i to. Adornos forståelse av cesuren, som omtales i kapittel 3.1, er svært sentral i hans tenkning om det ikke-identiske. Kapittel 3.2 vil ta for seg Adornos forhold til tolvtoneskalaen og dens innvirkning på tomrommet.

#### 3.1 Det ikke-identiske og cesuren

Adornos tanker om cesuren er betydningsfull i forståelsen av det ikke-identiske og tomrommet. Adorno beskriver cesuren som et utbrudd der «verket tier når det blir forlatt og vender sin hulning utover» (Adorno, 2003, s. 22). Cesuren er dermed begynnelsen på noe usagt som kan erfares ut i fra verket. Dette utbruddet hviler i det tomrommet som verket alene ikke kan fylle, men som vi fyller med vårt erfaringsunivers i opplevelsen av kunsten. Cesuren blir dermed motsatsen til stillheten som jo en cesur er i ordets rette forstand. Ordet cesur kommer av det latinske ordet *caesura* som betyr avskjæring. I metrisk sammenheng er cesuren det hvilepunktet eller pausen som deler en verselinje i to deler, mens cesuren i musikalsk sammenheng beskrives som det hvilepunktet som skiller to musikalske motiver fra hverandre (UiO/Språkrådet, 2010). For Adorno er cesuren øredøvende fordi kunsten peker på det fraværende: Ikke-identiteten og tomrommet. Cesuren markerer et avbrekk som oppstår etter opphøret av noe og før begynnelsen på det som kan danne en kontrast til det eksisterende. Cesuren splitter og er en form for tomrom. I dette kapittelet vil jeg utdype forholdet mellom cesuren og det ikke-identiske. Vi skal se at musikkforståelse kan bidra til en større innsikt i tomrommet.

«Jons tekst er så musikalsk i utgangspunktet, den liknar måten ein slått er bygd opp. Andvake er for meg ein lang slått» (Rikskonsertene, 2009). Dette sier Maurseth om forestillingen *Andvake* (Fosse, Maurseth, 2009). På denne måten eksemplifiserer Maurseth det jeg sier i kapittel 1.4: Dramaene som benyttes som empirisk grunnlag i denne oppgaven tar høyde for Adornos teori fordi stykkene treffer teorien om det ikke-identiske. Dermed kan vi si at tenkningen om det ikke-identiske holder tritt med kunsten når Maurseth leser Fosses tekst som en slått. Fosse har skrevet et drama som kan

omfortolkes til musikk, blant annet fordi dramateksten rommer det ikke-identiske i form av tomrom.

Tomrommet trer frem i teksten *Andvake* (Fosse, 2007a) i gnisningen mellom de sentrale temaene «spelemanns lagnaden» og «svevet». Disse temaene ligger, ved hjelp av ordenes syntaks, som et dikterisk og rytmisk slør over hele fortellingen. Hovedpersonene Asle og Alida har bare hverandre, og det viktigste de bærer med seg fra fortiden er musikken. Alida har minnet om farens sangstemme og Asle tar med seg fela etter sin far Sigvald. Han henter styrke, handlekraft og trøst i «spelemanns lagnaden» som han er en del av. Samtidig er han og Alida en del av «svevet» som gjør hele fortellingen om dem til en drømmeaktig slåttedans. Tomrommene oppstår i bruddene når spillemannsskjebnen innhenter Asle og driver ham til onde gjerninger fordi «svevet» og kjærligheten knytter ham så sterkt til Alida.

I utsagnet under ser vi tydelig hvordan Fosses rytmiske ordbruk og syntaks gir fortellingen en dikterisk form med tre vers etterfulgt av en strofe. På denne måten fyller Fosse fortellingen med musikk både i form og innhold. Kommaene i de lange setningene danner opphold, som cesurer i musikk, som i sang der man har en pustepause på kommaet for å markere et opphold og en overgang.

Du er Alida ja, seier han  
Eg er Alida og kva gjer vel det, seier ho  
og så ler ho litt og så seier ho at ho berre var tre  
år då far Aslak vart borte for aldri meir å koma attende og at minnet om songen hans er det einaste minnet ho har av han, og så, ho skjønar det ikkje, seier ho, men no då ho høyrde Asle spela, så høyrde ho far Aslaks røyst i spelet hans, seier ho og så legg ho hovudet inntil skuldra til Asle og så byrjar ho å gråta og ho tek armene rundt Asle og ho pressar seg inntil han og så sit Alida der og græt inntil Asle og han veit ikkje heilt kva han seia skal, kva han gjera skal, kvar han skal gjera av hendene sine, kvar han skal gjera av seg sjølv og så legg han armene kringom Alida og så held han henne inntil seg og så sit dei der og kjenner på kvarandre og dei kjenner at dei høyrer saman i svevet og Asle kjenner i seg at han bryr seg mykje meir om Alida enn om seg sjølv og at han vil henne alt godt som i verda finst (Fosse, 2007a, s. 52-53).

I tillegg til tekstens dikteriske preg er også *Andvake* (Fosse, 2007a) en tekst som, i fortellingen, rommer det ikke-identiske. I utsagnet over er fortellingen som formidles svært trist. Den handler om ensomhet, tapet og savnet av familien, men handlingen bak ordene viser oss en sterk og rørende kjærlighetshistorie mellom to som har funnet sammen i samme «svev». På samme tid antyder Fosse i løpet av fortellingen at Asles kjærlighet til Alida er så kraftig at han er villig til å ofre mennesker for at Alida skal få det

godt. Han sier at «han bryr seg mykje meir om Alida enn om seg sjølv og at han vil henne alt godt som i verda finst» (Fosse, 2007a, s. 53). Disse ordene, som vanligvis ville vært udelt positive, får en uhyggelig klang når vi aner kraften i det kompromissløse bakteppet. *Andvake* (Fosse, 2007a) rommer noe usagt, et tomrom som vi ikke øyeblikkelig klarer å sette fingeren på (identifisere), men som vi aner som en uhygge fordi tonen i språket står i opposisjon til ordene. Selve tittelen peker mot noe foruroligende, andvake betyr søvnløs.

Som nevnt sier Maurseth at da hun leste *Andvake* (Fosse, 2007a), opplevde teksten som en lang slått. I fortellingen fremstilles slåttemusikken som en sentral del av livet til bygdefolket, enten det var i store rituelle sammenhenger som i bryllup, barnedåp og gravferder eller mer dagligdags bruk på markene, bygdedans og sosiale lag. En slått kan romme alle livets sinnsstemninger, Fosse understreker dette i sin tekst ved å bygge fortellingen opp som et dikt. Slåttemusikken er sentral, ikke bare i teksten som en del av fortellingen, men også fordi de innlagte pausene (og tomrommene) danner en rytme som gir oss en mulighet til å reflektere i musikalsk forstand. Det er disse sinnsstemningene Maurseth understreker med sitt felespill. Samtidig åpner hun opp for nye tolkningsrom i møtet med det ikke-identiske.

I oppsetningen *Andvake* (Fosse, Maurseth, 2009) svarer Maurseth Fosse med samme mynt. Hun lager ordene om til musikk og lar tonene fortelle historien. Tindberg fremsier Fosses tekst i dialog med Maurseths hardingfele. Hardingfela tar ikke bare Alidas rolle, den tar opp i seg alle menneskeskjebnene som Alida og Asle møter på sin ferd. Slåttespillet står tidvis i kontrast til Tindbergs ord, andre ganger bekrefter musikken ordene. Hardingfela veksler mellom det lavmelte, lystige og det triste. Den leder oss mot forestillingens mange stemningslag: Kjærligheten mellom Asle og Alida, angsten for ensomheten, sinne overfor urettferdigheten og ikke mist kraften som ligger i de grufulle handlingene Asle utøver i sin kjærlighet til Alida. I dette samspillet, og motspillet i kontrastene, mellom musikken og dialogen har Maurseth med andre ord klart å vende *Andvakes* hulning utover. Maurseth har tatt tak i tekstens tomrom, som ikke er innholdsløse, men uutnyttede, og fylt dem med sin egen musikk. Når vi deretter ser og hører *Andvake* (Fosse, Maurseth, 2009) oppmuntres vi til å fylle tomrommene. Cesurene i *Andvake* (Fosse, Maurseth, 2009) blir 'utbrudd' som treffer oss og gir oss nye erfaringer.

I kapittel 2 så vi at det ikke-identiske ligger i det som er fraværende, i tomrommet mellom det motsetningsfylte som ikke lar seg kategorisere, men som rammer oss på en slik måte at vi tvinges til å reflektere over kunsten. Musikk i form av cesurene kan bringe oss videre i forståelsen av det ikke-identiske som jo i utgangspunktet motsetter seg forståelse. Cesuren hjelper oss i å danne en mening i det meningsløse når vi kan erfare og anerkjenne det motsetningsfylte.

I forestillingen *Andvake* (Fosse, Maurseth, 2009) er musikken og de musikalske termene nærliggende å reflektere rundt fordi slåttemusikken og handlingen kretser rundt spellemannslagnaden. Musikkperspektivet har derimot et større bruksområde enn dette. Cesuren er like fremtredende i oppsetningen av *Krapp's last tape* (Duchess Theatre, 2010) til tross for at stykket kun er en monolog. Dette lar seg gjøre fordi denne forestillingen inneholder det ikke-identiske i tomrommene blant ordene, lydene og gjentakelsen. Sammen utgjør dette lyduttrykket en musikalsk rytme som jeg vil utdype i de neste avsnittene.

I teksten "Fragment om musikk og språk" i *Musikkfilosofi* (2003) skriver Adorno at musikken ligner språket i form fordi både musikk og språk er tidsmessige lyduttrykk med et større innhold enn bare lyden. Samtidig rommer musikken noe som står i motsetning til språket fordi det er først når musikken fjerner seg *fra* språket at musikkens språklighet trer frem. Adorno tilegner musikken en komponent som utdyper noe uten å «meddele betydninger». Det er et fragment som søker å «nevne selve navnet» fremfor meningen. Slik sikter musikken «mot et språk uten intensjoner» (Adorno, 2003, s. 9). Musikkens språklighet tvinger oss til å ta stilling til vår egen erfaring av kunsten i øyeblikket på tross av at denne erfaringen motsetter seg vår evne til logisk tenkning. «Å interpretere språk vil si: å forstå språk; å interpretere musikk: å fremføre den» (Adorno, 2003, s. 11). For å kunne erfare musikkens språklighet må kunstverket ha en slik karakter at vi kan *gjøre* kunstverket når vi erfarer det. Vi gis muligheten til å erfare det som motsetter seg forståelse, det som mangler tilsynelatende intensjon, som er tomrommet og det ikke-identiske i form av cesuren.

Musikeren Walter Beckett (heretter kalt Beckett, W.) skriver om dramateksten *Krapp's last tape* at det er en av Becketts mest musikalske tekster. Som musiker mener han at han i tekstens rytme og ordlyd kan høre konkrete akkorder og han skriver videre at Becketts

drama bærer preg av å være diktet i en rytmisk form som om ordene er noter. Tekstens tonalitet har klanger som en sanger kunne formidlet (Beckett, W., 1998, s. 180 - 181).

I *Krapp's last tape* (Duchess Theatre, 2010) kommer det musikalske uttrykket tydelig frem i den rytmiske driven som fører monologen fremover. Scenen er sparsommelig innredet med en skrivepult med dokumenter og bak pulten sitter Krapp på en skrivebordsstol. Etterhvert henter Krapp frem båndspilleren med en mikrofon til opptak og ruller med lydbånd. Krapp fremstilles som en sliten og resignert eldre mann, på grensen til demens, med grått, tynt bustete hår Hans resignasjon gir seg utslag i en frenetisk trang til å klynge seg til fortiden ved å spille opptak av sin egen stemme fra den gang han var ung og hadde ambisjoner om å sette spor etter seg. Som nevnt spiller Krapp det samme opptaket mange ganger, men med forskjellig hastighet. Han stopper det, spoler frem og tilbake for så å starte avspillingen igjen og igjen. Lydbildet minner om sampling eller rapp fordi vi hører ett opptak flere ganger, men med forskjellig lengde, varierende kommentarer fra Krapp og med mange innlagte pauser. *Andvake* (Fosse, 2007a) (Fosse, Maurseth, 2009) er en eneste lang slått og *Krapp's last tape* (Duchess Theatre, 2010) en lang rapp. Forgangen kunst er blitt som ny fordi omgivelsene endres. Historien er ikke sann, men sannheten er historisk. Se kapittel 4.2.

### **3.2 Det ikke-identiske og tolvtoneskalaen**

De akkordene Beckett, W. nevner i tilknytning til teksten *Krapp's last tape* (Beckett, 1958b) er akkorder som kjennetegner moderne musikk. Mye av det som kjennetegner nyere musikk er dens evne til å fravike grunntoneprinsippet. Adorno var musiker og i innledningen kommer jeg inn på hans interesse for tolvtoneteknikken og i den sammenheng må musikeren Arnold Schönberg nevnes. Schönberg regnes som grunnleggeren av tolvtoneskalaen. Tolvtoneskalaen har en streng oppbygning samtidig som den fremstår som disharmonisk fordi klangene fraviker vår trang (i vesten) til å følge én grunntone og én toneart slik at klangene harmoniserer.

Adorno referer til denne musikkformen i sin skildring av det ikke-identiske og hans anerkjennelse av Schönbergs musikk hjelper oss til å danne oss et bilde av det ikke-identiske. I Schönbergs musikk finner Adorno motsetninger, paradokser og ekstreme ytterpunkter (Adorno, 1998, s. 251-252). I «Om forholdet mellom filosofi og musikken i



dag» (Adorno, 2003, s. 134) beskriver Adorno Schönbergs klaverstykket opus 11 slik: «Blant sjokkene som denne musikken avleverer, er også dét vesentlig, at den nekter lytteren å bli dratt inn, å bli romlig omsluttet». Verket klinger som «slag» og ytrer seg som en «avvisende gest». Igjen må vi se tilbake på kapittel 2 og den negative dialektikken. Tolvtonemusikken representerer således det ikke-identiske fordi den motsier seg forståelse i form av at den klinger disharmonisk. Den representerer noe vi i nærværserfaringen ikke klarer å begrepsfeste.

Musikken følger reglene samtidig som den lar innfallene gjøres gjeldende slik at den som erfarer musikken opplever noe uutsigelig. Verket er uutsigelig fordi det mangler den harmonikk som skaper en trygg og kjent middevei. Når vi lytter til tolvtonemusikk kastes vi fra lydbilde til lydbilde uten å oppleve grunntonens gjenkjennelighet. Vi får ikke den freden som vi ønsker å leve med når vi søker musikkens samklang, men erfarer en avvisning i kunstens utvendighet. Vi søker å bli ett med musikken, men det ikke-identiske nekter oss å bli dratt inn. Det ikke-identiske finnes i cesurene mellom disharmoniene, i tomrommene som gir oss en erfaring av noe som ikke ennå har oppstått, noe ufullstendig. I erfaringen av fraværet av noe oppstår som en refleksjon rundt kunstverket.

Mens det er det auditive uttrykket som gir assosiasjoner til musikk i forestillingen *Krapp's last tape* (Duchess Theatre, 2010), er det ordene og ordenes orden som skaper musikken i *Endgame*. I et brev til Alan Schneider beskriver Beckett *Endgame* i musikalske termer. Han fokuserer på lydene og klangbildet og gjør det klart at hvert ord og hver bevegelse i dramaet er som en grunntone for det totale uttrykket. Alle delene i dramaet er nøyaktig plassert slik en komponist ville jobbet med et partitur. Det er overtoner i *Endgame* akkurat som det er i musikk som fremføres eksakt slik at tonebildet blir helt rent.

My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among overtones, let them. And provide them aspirin. Hamm has stated, and Clov has stated, together as stated, *nec tecum nec sine te*, in such a place, and in such a world, that's all I can manage, more than I could (Beckett, 1984, s. 109).

Selv om ingen ord utveksles er lydbildet helt tydelig fra første side i *Endgame*. Clovs bevegelser i rommet og de lydene han avgir beskrives i detalj. I tablået som utspilles i Becketts tekst, før dialogen mellom Hamm og Clov starter, merker vi hvordan ordene

danner et rytmisk og gjentakende mønster på samme måte som i *Krapp's last tape* (Duchess Theatre, 2010) i tillegg er bevegelsene så detaljert beskrevet at vi ser for oss en dans.

He gets down, takes three steps towards window left, goes back for ladder, carries it over and sets it down under window left, gets up on it, looks out of window. Brief laugh. He gets down, takes one step towards window right, goes back for ladder, carries it over and sets it down under window right, gets up on it, looks out of window. Brief laugh. (Beckett, 1958a, s. 92).

Videre skildres Hamms første verbale uttrykk slik:

HAMM: Me - [he yawns] – to play. [He holds the handkerchief spread out before him.] Old Stancher! [He takes off his glasses, wipes his eyes, his face, the glasses, puts them on again, folds the handkerchief and puts it neatly in the breast-pocket of his dressing-gown. He clears his throat, joins the tips of his fingers.] Can there be misery - [he yawns] – loftier than mine? No doubt. Formerly. But now? [Pause] My father? [Pause] My mother? [Pause] My... dog? [Pause] Oh I am willing to believe they suffer as much as such creatures can suffer. But does that mean their sufferings equal mine? No doubt. [Pause] No, all is a - [he yawns] – absolute, [proudly] the bigger a man is the fuller he is. [Pause] Gloomingly] And the emptier. (Beckett, 1958a, s. 93).

Repetisjonene, pausene, resignasjonen og kjedsomheten i form av gjesp er som «slag» som treffer oss når de samme ordene og handlingene gjentas. Alle pausene i teksten markerer noe vi ikke alltid ønsker å ta del i, men som vi gjennomgår i håp om at det vil endre seg. Den bitende ironien og humoren til Beckett gjør at vi blir værende ved *Endgame* til siste akt er over. Vi følger verket når vi kjeder oss i takt med Hamms gjesping og Clovs haltende dans. Pausene som i utgangpunktet ikke rommer noe fyller vi med egen tolkning slik at vi på en måte «gjør verket» slik Adorno beskriver musikkens språklighet. Det ikke-identiske i cesuren trer tydelig frem også i *Endgame*. I bokstavelig forstand i pausene, men også i det Beckett kaller overtonene.

Når Beckett beskriver *Endgame* som «a matter of fundamental sounds», mener han ikke at dramaet bygger på grunntoneprinsippet og den harmoniske klangen, men at dramaet danner grunnleggende lyder. Lydbildet er en viktig del av det mangesidige uttrykket. Dramaet er ikke skrevet ned som noter, men lydene eksisterer som en likeverdig komponent i tillegg til teksten. Lydbildet hører sammen med teksten og er eksakt nedskrevet i form av ord slik at overtonene dannes. Overtonene skapes i vår erfaring med dramaet. Overtonene viser til de punktene i dramaet vi ikke øyeblikkelig klarer å klassifisere og ikke kan sjalte ut som meningsfulle uten videre. De er erfaringer vi har i

øyeblikket som ikke alltid lar seg tilkjennegi. Dette minner om tolvtonemusikken fordi vi i erfaringen av *Endgame* fraviker det som harmoniserer og lar seg i øyeblikket forklare.

Dette dramaet, som tilsynelatende kun viser oss livets undergang, åpner for en antinomisk refleksjon der det ikke-identiske danner en idé om det uforsonlige: Paradokset i forholdet mellom håpløsheten og håpet. For å kunne ha håp må det håpløse være erfart. På samme tid er håpet utopisk fordi det vil opphøre straks det er erfart. Adorno avslutter sin artikkel om *Slutspil* med at bevisstheten belager seg på å utslettes. Becketts *Endgame* er en dokumentering av dødskampen: Adorno forbinder dramaet med Proust, som i beskrivelsen av Bergottes død skal ha protokollført sin egen dødskamp (Adorno, 1958, s. 258). Han hevder at *Slutspil* er oppfølgingen av Becketts siste ønske. «Håbet kryper ut av verden, hvor det ikke oppbevares lenger, så lidt som grød og tvebakker, og tilbake til sit utgangspunkt, til døden: I den henter stykket sin eneste trøst, den stoiske» (Adorno, 1958, s. 258). På denne måten tolker Adorno *Slutspil* som et kunstverk som yter den estetiske filosofien full rett: Kunsten er sann i det øyeblikket den gir en erfaring av det ikke-identiske i apparisjonen. Det er først når verket opphører i form av å bli usant at dette kan skje. Verket er regelbundet og skjærende på samme tid akkurat som vi erfarer tolvtonemusikken.

Vi ser at nærværet og øyeblikkets erfaring er sentrale begreper i forståelsen av det ikke-identiske og det er det vi skal se nærmere på i neste kapittel.

## 4. Adorno og Gumbrecht: Nærværets betydning

I *Skuggar* (De Utvalgte, 2009) er aktørenes nærvær påtrengende. Dialogene går sakte, gjentas og uttales av uvirkelige karakterer fordi barneansiktene vises som video-projeksjoner på hvite kupler hengende fra taket. Se bilder i kapittel 2.1.2. På scenen er det en gammel kvinne og en gammel mann som i ny og ne går sakte over scenen og setter seg på en benk. De sier aldri noe. Dette sakte tempoet, oppløsningen av karakterenes subjektivitet gjør at vi som tilskuere vrir oss i stolsetet i påvente av en handlingsprogresjon, en utvikling. Vi gis ikke noe umiddelbar forklaring i form av en sammenheng mellom det som utspiller seg foran oss på scenen. Som tilskuere sitter vi kun med en følelse av at handlingen er nærgående i den forstand at vi tvinges til å ta inn sanseinntrykkene her og nå. Øyeblikkets erfaring er basert på alles tilstedeværelse når vi tar nærværet inn over oss.

Denne øyeblikkelige kunsterfaringen er sentral i Adornos teori om det ikke-identiske. Kunsterfaringen trenger ikke nødvendigvis oppleves som noe meningsfylt, men som noe intenst, skjellsettende og livsinngripende. Selv om vi ikke er i berøring med kunstverket fysisk, innebærer erfaringen et nærvær i form av en kroppslig berøring: Sanseinntrykk som preger kroppen vår psykosomatisk. Dette fysiske kroppslige aspektet gjenspeiles også i Adornos psykosomatiske higen etter å bli ett med verket. Se kapittel 2.1.3. En utdyping av relevante aspekter fra Hans Ulrich Gumbrechts teori om nærvær er nødvendig for å danne en forståelse av dette fysiske aspektet. I *Production of Presence: What Meaning cannot convey* (2004) beskriver han blant annet nærværet som noe kroppslig og meningsløst. Nærværet er essensielt for den estetiske erfaringen, men det kan ikke settes i forbindelse med fornuften og vitenskapen. Gumbrecht beskriver det jeg vil kalle en *nærværserfaring*. Denne oppstår i de øyeblikkene nærværet og meningen står i opposisjon til hverandre. Negativ dialektikk kan beskrives som en syntese av antitese og tese. Gumbrecht beskriver noe av det samme når han skildrer kraften som oppstår i friksjonen mellom mening og nærvær. Denne kraften kan vi si fremtvinger en nærværserfaring. Kapittel 4.2 vil utdype det jeg betegner som en nærværserfaring og som jeg mener vi kan dra nytte av når vi skal se videre på erfaringsbegrepet i tilknytning til det ikke-identiske senere i oppgaven. Før jeg utdyper nærværserfaringen må vi se på sammenhengen mellom nærvær og mening slik at vi får klarhet i hva nærvær er i følge Gumbrecht.

## 4.1 Nærvær: Det motsatte av mening?

I følge Gumbrecht innebærer nærværet et taktilt og kroppslig aspekt fordi opplevelsen av nærvær skjer når vi lar sansene ta over for fornuften slik at vi kan kjenne nærværet fysisk på kroppen. Nærværet berører oss umiddelbart, «it can have an immediate impact on human bodies» (Gumbrecht, 2004, s. viii), og vi gjør kroppen vår til en bevisst del av livet slik at vi kan *erfare* nærværet som noe 'håndgripelig', «in reach of and tangible for our bodies» (Gumbrecht, 2004, s.17). Nærværet berører oss så kraftig at det føles som om kroppen berøres og fordrer en desinteressert tilstedeværelse, det vil si en tilstedeværelse i verden som er formålsløs i den forstand at vi ikke drives av ønsket om å forandre verden med handling. Gumbrecht skildrer en slik verden av nærvær, «presence culture», som en idealkultur som søker mot middelalderkulturen, mens dagens samfunn nærmer seg den meningspregede kulturen der vi stadig søker å forandre omgivelsene gjennom handling og fornuft i det Gumbrecht kaller «meaning culture» der René Descartes' «cogito ergo sum» råder (Gumbrecht, 2004, s.17 og s. 79).<sup>7</sup>

Hvordan forholder så nærværskulturen og meningskulturen seg til hverandre? Når vi aksepterer nærværskulturen inkarnerer vi nærværet i kroppen slik at vår kroppslige tilstedeværelse i verden er mer fremtredende enn den rasjonelle.

I was, somehow, the embodiment of that perfect day. If this sentence looks strange and dangerously tautological, I can offer, as an alternative discription, my impression that it is, primarily, this feeling of being the embodiment of something that I am referring to when I speak, often with too much emphasis and emotion, about *presence* (Gumbrecht, 2004, s. 135).

Å være i en nærværskultur innebærer å *være i nærværet*, det vil si at vi åpner opp for sinnsbevegelsene ved å la det fornuftige, planmessige og målrettede fare. Nærværet preger oss interesseløst, uten mening, men dette kroppslige, sansende nærværet vedvarer ikke over lengre tid fordi vår rasjonelle side, meningskulturen, vil ta over etterhvert. Med andre ord er nærværserfaringen noe som oppstår i øyeblikket, i korte glimt. Nærværet *produseres* når det oppstår en form for kommunikasjon mellom en gitt gjenstand og oss. «[T]he phrase "production of presence" would emphasize that effect of tangibility that comes from the materialities of communication is also an effect in constant movement» (Gumbrecht, 2004, s. 17). Når Krapp i *Krapp's last tape* (Duchess Theatre, 2010),

---

<sup>7</sup> «Presence culture» heretter kalt nærværskultur og «meaning culture» heretter kalt meningskultur.

tilsynelatende umotivert og helt ut av sammenhengen, henter frem en banan fra skriveborsskuffen, stapper den i seg som han aldri har sett mat før for så å kaste bananskallet på gulvet, produseres det nærvær. Nærværet er en bevegelse som, i kommunikasjonsprosessen mellom Krapp og oss, oppstår når sansene settes i spill. Sansene våre settes i spill fordi vi gis en sanseerfaring av det som utspilles på scenen uten at vi tillegger denne erfaringen betydning eller mening. Denne umiddelbare sanseerfaringen opplever vi som noe uforklarlig i første omgang. For Gumbrecht opphører nærværet straks vi søker en mening med det vi sanser. Denne vektleggingen av øyeblikkets *bevegelse*, glimtvis og intense erfaring er sentral i teorien om det ikke-identiske også.

Bevegelsen som i følge Gumbrecht skaper nærvær, ligger i kunstverket i følge Adorno. Han sier at kunstverket ikke er en «væren», men en «vorden» (Adorno, 1998:, s. 306). Et verk innehar en tilblivelseskomponent som bidrar til at vi, i vår erfaring av verket, gis muligheten til å erfare noe nytt.

At erfaringen av kunstverkene må være levende for å være adekvat, sier ikke bare noe om forholdet mellom den betraktende og det betraktede, om psykologisk kathexis som betingelse for estetisk persepsjon. Det er i forhold til objektet den estetiske erfaringen blir levende, i det øyeblikket kunstverkene selv begynner å leve under dens blikk (Adorno, 2004, s. 306).<sup>8</sup>

Adorno tillegger kunstverket i seg selv stor betydning, det må være utformet slik at det levendegjør vår sansning eller «estetiske erfaring» av verket. Denne levendegjøringen skjer i vår erfaring av verket fordi vi psykisk tiltrekkes av dette, som en affektbinding. Hele denne tiltrekningsprosessen er avhengig av at verket er utformet slik at disse mekanismene kan settes i spill. I de øyeblikkene kunstverkene selv begynner å leve i vår estetiske erfaring oppstår det Gumbrecht beskriver som nærvær, uavhengig av om denne prosessen starter i selve verket (Adorno) eller i vår sansning av kunsten (Gumbrecht). Det sentrale i denne sammenheng er at når «kunstverkene selv begynner å leve» i vår sansning oppstår det Gumbrecht beskriver som nærvær i en nærværskultur.

Nærværet er noe flyktig, kraftfylt og intenst som ligner det Adorno beskriver som en apparisjon. Se kapittel 2.2. Det ikke-identiske fremtrer når vi er i kontakt med kunsten

---

<sup>8</sup> »**kathexis**, i psykoanalysen betegnelse på affektbinding til personer eller ting» (Store norske leksikon, 2011).

som noe nærværende, men straks vi har gjort denne erfaringen søker vi en mening med det erfarte slik at nærværet glipper, akkurat som med kunsten i apparisjonen. I apparisjonen ble erfaringen av kunstverket skildret som et fyrverkeri som kommer til syne en stund, men som forsvinner. På samme måte opphører Gumbrechts nærvær straks vi fyller det med mening og intensjoner. Jeg vil hevde at ved hjelp av Gumbrechts nærværsteori gjøres kunsterfaringen håndgripelig i den betydning at han begrepsfester det ikke-identiske som nærvær, ikke i adornittisk forstand, fordi straks det ikke-identiske blir identifisert som nærvær vil det opphøre som en følge av den negative dialektikken, men som et verktøy vi kan benytte i omgang med det ikke-identiske. Nærværet rommer på sett og vis apparisjonen og det ikke-identiske fordi den vektlegger sansningen, fremfor fornuften, som det fruktbare for erfaringen. Dette leder oss tilbake til kapittelets overskrift: Er nærværet det motsatte av mening?

Den negative dialektikken kan hjelpe oss med svaret. Vi har sett at både Adorno og Gumbrecht vektlegger *bevegelsen*. Gumbrecht beskriver bevegelsen i nærværserfaringen som en nærværproduksjon, mens Adorno skildrer bevegelsen som det negatives drivkraft i syntesen mellom tese og antitese. Syntesen hos Adorno ender aldri opp i noe absolutt som den hegelianske ånden, men som en ny bevegelse mot en ny syntese drevet frem av det negative, det uforenelige som ikke lar seg identifisere. Se kapittel 2.2.1. Denne negative drivkraften mot det som ikke lar seg identifisere er avgjørende for den negative dialektikken fordi det er den som opprettholder syntesen mot nye refleksjoner. Straks en form for identitet er skapt dannes grobunn for noe uforståelig, ikke-identisk, som en ny negativ syntetisk bevegelse.

To change this direction of conceptuality, to give it a turn toward nonidentity, is the hinge of negative dialectics. Insight into the constitutive character of the nonconceptual in the concept would end the compulsive identification which the concept brings unless halted by such reflection. Reflection upon its own meaning is the way out of the concept's seeming being-in-itself as a unit of meaning (Adorno, 2000, s. 12).

Meningen for Adorno ligger altså i det meningsløse, det elementet som i en større sammenheng motsetter seg forståelse og trekker seg ut av ideen som en motvekt til meningen. Som vi har sett i oppgavens teatereksempler knytter det ikke-identiske seg til det identiske via objekter. Dette skjer på to måter: 1. Det ikke-identiske trenger et objekt som det kan eksistere i (Adorno, 2000, s. 13). 2. Objektet må inneha et potensial som gjør at det ikke-identiske kan tre frem (Adorno, 2000, s. 19).

Vi ser at *bevegelsen*, den negative drivkraften, opprettholdes fordi det ikke-identiske står i opposisjon til det identiske. Det er ikke nødvendigvis *motsetninger*, men kan heller kalles en form for 'både og' fordi begge komponentene er nødvendige for at den ene skal kunne utelukke den andre. En komponent opphører og blir falsk når en annen oppstår og motsatt. Hadde det ikke-identiske vært motsetningen til noe ville det blitt satt likt noe slik vi så i bytteprinsippet i kapittel 2.2.1. Det samme vil jeg si gjelder *bevegelsen* i nærværserfaringen til Gumbrecht. Mening og nærvær er ikke det motsatte av hverandre fordi nærværet er kortvarig, ekstremt temporært og udefinert. Nærværet er udefinert fordi det opphører straks meningen og intellektet tar over.

Dialogen mellom Tinbergs monolog og Maurseths felespill i *Andvake* (Fosse, Maurseth, 2009) gjenspeiler denne bevegelsen mellom nærvær - mening og identitet versus ikke-identitet. Slåttemusikken og ordene kommuniserer som nevnt med hverandre og gir oss erfaringer i form av sinnsstemninger som ofte går på tvers av hverandre. Vi anerkjenner i det Tinberg utelater å si samtidig som Maurseths fele understreker de ordene som mangler. Tomrommene synliggjøres i bevegelsen og spenningen mellom uttrykkslagene i nærværet.

Vi kan se på nærvær og mening som negativ dialektikk der spenningen mellom disse to danner en nærværserfaring som fanger opp det ikke-identiske. På denne måten blir nærværserfaringen et hjelpemiddel i forståelsen av det ikke-identiske og leder oss mot nye innsikter i teatertolkningen. Se kapittel 1.1. For å oppnå dette må vi se nærmere på *erfaringen* av det ikke-identiske, men før vi gjør det må estetisk erfaring, slik Gumbrecht beskriver den, og det jeg kaller nærværserfaringen belyses.

## **4.2 Estetisk erfaring: Nærværet i øyeblikket**

Den estetiske erfaringen er svært flyktig, den kan bare oppleves i korte glimt i svingningen mellom nærvær og mening, eller som et brudd med denne vekselvirkningen mellom nærværet og meningen (Gumbrecht, 2004, s. 2). Den estetiske erfaringen innehar en mulighet til å sanse verden slik at vi kan gå i ett med omgivelsene, «*being in sync with the things of the world*», og få et glimt av objektene i verden slik de faktisk er og kan være, «the impression of having just recuperated a glimpse of what "the thing of the



world” might be» (Gumbrecht, 2004, s. 117). Via sansene våre kan objekter gi oss en umiddelbar følelse av nærvær som i utgangspunktet er intensjonsløs. Dette skjer når nærværet ryster oss eller så å si ’vekker oss til live’ fordi vi blir bevisste vår egen kropp og dens plass i verden. Gumbrecht beskriver det som «being the embodiment of something» (Gumbrecht, 2004, s. 135) og «an unmediated state of being-in-the-world» (Gumbrecht, 2004, s. 137). For å beskrive dette intense sanselige nærværet benytter Gumbrecht ordet «redemption». «And as soon as I ask, ”How can I get there?” – to the intense quietness of presence – the word ”redemption” comes to mind» (Gumbrecht, 2004, s. 137). Gumbrecht tillegger «redemption» en rekke betydninger som vi skal se på i neste avsnitt.

«Redemption» kan oversettes direkte som en form for frelse og befrielse fra noe, men for Gumbrecht rommer dette ordet mye mer. Han skildrer det som «paradox of ecstasy», «eccentricity» og «frenzy» (Gumbrecht, 2004, s. 137). Ved å gjøre dette poengterer han nærværets brudd med meningen og nærværets ekstreme sanselighet og spontanitet. Han synliggjør nærværets individuelle og subjektive karakter fordi det appellerer til det singulære i hver og en av oss. Nærværet *er* «redemption», det er i det grenselandet som beveger seg bort fra fornuften og trekker mot galskapen og det irrasjonelle. Et slikt nærvær opplever vi bare i korte øyeblikk før logikken tar overhånd. Vi kan altså si at sansningen av det umiddelbare nærværet er en del av den estetiske erfaringen i følge Gumbrecht. Det er denne estetiske erfaringen av nærværet jeg velger å kalle nærværs-erfaringen og den er sentral fordi den kan sies å utdype det Adorno (og Lehmann) beskriver som epifanier: Erfaring i form av glimtvisse åpenbaringer av det ikke-identiske i apparisjonen.

I det forrige kapittelet så vi at Adorno fremhever verkets betydning for den estetiske erfaringen (Adorno, 2000, s. 19). Verket må være av en slik karakter at det kan gi oss et glimt av det ikke-identiske. Gumbrechts vektleggelse av kun den fysiske berøringen medfører at det er i oss et objekt kan gi oss nærværet. Det er altså *i oss*, i individet, nærværet dannes. Ethvert objekt eller enhver hendelse kan være grunnlaget for en estetisk erfaring så lenge det berører oss slik at vi får et glimt av nærværet (Gumbrecht, 2004, s. xiii). Både Adorno og Gumbrecht ser ut til å vektlegge øyeblikkets sanselige betydning *i oss*, enten det har sitt utspring i verket eller i den som erfarer det. Det er den uventede og

plutselige erfaringen det ikke-identiske og nærværet kan gi oss. Denne vektleggingen av øyeblikket i den estetiske erfaringen kan belyses ved å betrakte begges syn på historien.

Gumbrecht setter nærværet inn i en historisk sammenheng for å tydeliggjøre nærværets betydning for den estetiske erfaringen både i øyeblikket og for fremtiden (Gumbrecht, 2004, s. 20 og s. 118-128). Jeg ønsker å trekke frem ett begrep som står sentralt i denne sammenhengen og det er «presentification». Dette ordet er ikke enkelt å oversette fordi Gumbrecht legger føringer for hva dette begrepet rommer og det innebærer mer enn bare det å presentere eller fremvise noe. «Presentification» innebærer en sansning av et fysisk objekt som rommer fortiden, nåtiden og fremtiden fordi ideen om nærværet ligger til grunn som et ufravikelig premiss.

What most interests me today in the field of history, the *presentification* of past worlds – that is, techniques that produce the impression (or, rather, the illusion) that worlds of the past can become tangible again – is an activity without any explanatory power in relation to the relative values of different forms of aesthetic experience (providing such explanations is what we used to think of as the function of historical knowledge in relation to aesthetics). [...] the program of presentification lends itself to the traditional accusation of promoting an "aestheticization of history" (Gumbrecht, 2004, s. 94-95).

Gumbrecht ser det som uproblematisk at historien estetiseres. Han fremhever kunstens ressurs som noe mer enn kun som tradisjonell samlebetegnelse innenfor academia. Kunsten innehar, via «presentification», nærværets mulighet til å la oss fysisk berøre objekter og å la oss psykisk bli berørt av objekter. Vi kan si at i nærværet representerer objektene en bekreftelse på vår eksistens derfor har vi en lengsel mot «presentification».

All of this points to a desire for presentification – and I have certainly no objections. Short of always being able to touch, hear, and smell the past, we certainly cherish the illusion of such perceptions. This desire for presentification can be associated with the structure of a broad present where we don't feel like "leaving behind" the past anymore and where the future is blocked (Gumbrecht, 2004, s. 121).

Ved å beskrive nærværet som vid og åpen, «broad», åpner Gumbrecht for et simultant syn på historien, der fortiden eksiterer som supplement til nåtiden. Nåtiden bygger ikke videre på fortiden som et hierarkisk «learning from history» kunnskapselement, men som to parallelle krefter med gjensidig påvirkningskraft. Eksempelvis kan objektene på et museum gi oss en opplevelse av nærværet i øyeblikket fordi objektet peker mot fortiden, nåtiden og fremtiden på samme tid. I følge Gumbrecht finnes «Broad presence» innenfor en rekke vitenskapelige felt uten at det har blitt fremhevet. Han hevder at ved å fremheve

kunstens nærvær kan kanskje andre vitenskapelige disipliner i fremtiden løsrive seg fra de tradisjonelle og forpliktende (meningskulturelle) retningene og lære av kunstnerfeltet (Gumbrecht, 2004, s. 95-96 og s. 121-122). Det essensielle for Gumbrecht er å fremheve nærværets betydning og siden nærværet står i opposisjon til meningen må nødvendigvis øyeblikkets betydning i form av «broad presence» som en «presentification» tydeliggjøres. Fordi vi bare kan ha en nærværserfaring i et kort glimt før meningen og tanken overtar. Historien estetiseres fordi sansenes betydning i nærværet tillegges uvurderlig tyngde. I forbindelse med nærværserfaringen vil jeg påstå at Gumbrecht bygger videre på Adornos historiesyn som er knyttet til kunstverkets vesen.

I følge Adorno er ikke historien sann, men det er sannheten som er historisk. Dermed tar Adorno avstand fra Hegels tanker om historien som en positiv videreutvikler for de nye katastrofer som stadig er i emning. Når Adorno hevder at sannheten er historisk innebærer det at han mener vi må forstå historien her og nå, i øyeblikket som en spesifikk sannhet. Straks vi har erfart noe, tilhører det historien som noe usant fordi nåtiden er i konstant forandring. Sannheten gis en individuell karakter fordi den oppstår i øyeblikket.

History is the unity of continuity and discontinuity. Society stays alive, not despite its antagonism, but by means of it; the profit interest and thus the class relationship make up the objective motor of the production process which the life of all men hangs by, and the primacy of which has its vanishing point in the death of all (Adorno, 2000, s. 320).

Ser vi dette sitatet i lys av kapittel 2 om det ikke-identiske og tomrommet, kan dette utsagnet gi oss større innsikt. "[T]he death of all" kan settes lik det tomrommet vi så i *Endgame*, der naturen og alt levende er rensket bort fra jordens overflate. Etter at Hamms foreldre er døde er det kun Hamm og Clov som lever under jorden i en bunker. Hva er det da som gjør at vi forblir levende som historiske individer når historien vil trekke oss mot opphøret?

Samfunnet opprettholdes «by means of its antagonism». Se den negative dialektikkens syntesebegrep i kapittel 2.1.1. Vi eksisterer som et resultat av den negative kraften, det vil si at historien drives frem, negativt dialektisk, av motviljen til å betrakte historien som altomfattende og som en sammenhengende bevegelse mot et endelig mål. Enheten er en negativ enhet fordi den må brytes samtidig som det er bruddene som skaper drivkraften

mot stadig nye enheter. Jeg mener at disse bruddene kan betraktes som nærværserfaringer og tomrom i betraktningen av kunstverket.

Vi har sett at nærværserfaringen dukker opp i det øyeblikket vi lar sansningen overta for intellektet og galskapen (det Gumbrecht beskriver som «frenzy») i oss. Denne nærværserfaringen opplever vi en kort tid før vi begynner å reflektere rasjonelt over det vi erfarer. På tross av at Adorno vektlegger selve kunstverket og forutsetter et utviklet intellekt både hos kunstneren og den som erfarer kunstverket, mener jeg vi kan trekke en parallell til det ikke-identiske og tomrommet slik det beskrives i kapittel 2.<sup>9</sup>

Derfor spotter kunsten den bokstavelige definisjon. Det som konstituerer kunstens eksistens, er på sin side en dynamisk relasjon til den objektiviteten som den samtidig trekker seg tilbake fra, tar stilling til, og som den på denne måten fastholder i forvandlet skikkelse (Adorno, 1998, s. 307).

Kunsten i seg selv motsetter seg identifisering og intellektets forståelse og straks det er erfart som noe mer enn en sansning endrer det seg til noe nytt og uforståelig for oss. Adorno vektlegger dermed at verket må være utformet slik at det kan endre seg i takt med historien for at vi skal kunne erfare nye uoppdagede aspekter ved det. «Kunsten er faktisk verden om igjen, like lik den som ulik» (Adorno, 1998, s. 581). Kunsten må etterstrebe å alltid være moderne og slik sett forut for sin tid slik at «gammel» kunst skal kunne interagere med ny kunst. «Det er imidlertid ikke bare de enkelte verkene som er immanent dynamiske, det gjelder like mye for verkenes forhold til hverandre» (Adorno, 1998, s. 307). De Utvalgte eksemplifiserer dette ved å iscenesette *Skuggar* (De Utvalgte, 2009) på en ny måte ved hjelp av teknologi. Den samme mekanismen dukker opp når vi forbinder *Crapp's last tape* (Duchess Theatre, 2010) med en rap. Becketts drama er ikke forgangent fordi det i lys av dagens kunst gir grobunn for nye erfaringer. Vi ser at begge disse dramatiseringene gir oss et glimt av det ikke-identiske som en nærværserfaring fordi historien settes på pause i det Gumbrecht kaller «presentification» i form av «broad presence» og det Adorno skildrer som ikke-identitet og jeg beskriver som et tomrom.

Hvordan kan denne nærværserfaringen av tomrommet hjelpe oss i den videre forståelsen av erfaringen av det ikke-identiske? Hvordan kan vi konkretisere denne erfaringen av det

---

<sup>9</sup> Kunstforståelsen krever innsikt i følge Adorno. «Den som ikke vet hva han ser eller hører, nyter ikke det privilegiet som består i å ha et umiddelbart forhold til verkene, tvert imot er vedkommende ute av stand til å persipere det» (Adorno, 1998, s. 584).

ikke-identiske? Det er dette jeg vil se nærmere på i de kommende kapitlene. Vi må danne oss et bredere teorigrunnlag rundt erfaringen før vi kan se på teaterteorien som en forlengelse av det ikke-identiske for nye teaterinnsikter. I den sammenhengen vil jeg i neste kapittel presentere deler av to erfaringsteorier som er relevante for denne oppgaven.

## 5. Erfaringsteori

Kunsten er altså ikke noe historisk i form av noe som *har* eksistert, i følge Adorno. Kunstverket er «en vorden», det er noe som er i emning og som fester seg, i øyeblikkets erfaring av kunstverket. Dette er en mekanisme som er psykologisk «kathexis» det vil si at kunsterfaringen danner en akutt og affektiv binding mellom betrakteren og kunstverket, dermed levendegjøres kunsten som en «estetisk persepsjon» (Adorno, 1998, s. 306-307). Vi kan altså si at kunsterfaringen er en erfaring som hele tiden er i bevegelse mellom den som opplever kunsten og verket i seg selv. Denne bevegelsen skjer i nærværserfaringen av kunsten og gjør at vi kan knytte oss til kunstverket emosjonelt, ved avsky eller forherligelse. Heri ligger nettopp det Adorno kaller «overskridelsen» som kan lede oss til helt nye innsikter. Se kapittel 2.1.2.

I nærværserfaringen av kunstverket gis vi muligheten til innsikter vi ikke ante eksisterte. Disse innsiktene kan igjen lede oss til en ny verdensoppfatning. Når Krapp i *Krapp's last tape* (Duchess Theatre, 2010) fremstår som en tragisk skikkelse i form av en voksen mann med barnets trassighet, gir han oss assosiasjoner til umodenhet. Krapps intellekt har ikke utviklet seg i takt med alder og livserfaring. Når vi ser ham på scenen kan en rekke spørsmål dukke opp som for eksempel: Hvordan ville jeg reagert om jeg var Krapp? Hvorfor er han slik; skyldes det samfunnet eller innehar han en svak karakter som gjør at han ikke makter livets påkjenninger? Svarene er ikke så interessante i denne sammenhengen, men den opplevelsen, den tankeprosessen og de emosjonelle konfrontasjonene denne erfaringen igangsetter kan gi oss et bredere erkjennelsesgrunnlag når vi søker en meningssammenheng. To spørsmål dukker opp: Hvordan kan vi danne mening i kunsterfaringen? Og på bakgrunn av meningsdannelsen: Hvordan kan tilskueren danne mening i sin erfaring av det ikke-identiske og det begrepsløse i kunstens nærvær? I dette kapittelet vil jeg forsøke å analysere disse i utgangspunktet motstridende spørsmålene ved hjelp av John Deweys og Wolfgang Isters erfaringsteorier. Deretter vil jeg knytte den presentere teorien opp mot Adorno og Gumbrecht.

### 5.1 Dewey: Erfaringen av det ikke-identiske

Dewey, som Gumbrecht, understreker at erfaring er en del av selve livsprosessen: Som levende vesener erfarer vi hele tiden i samspill med omgivelsene. Ikke alle erfaringer leder frem til en større forståelse, mange erfaringer er ufullstendige. Vi har 'en erfaring'

først når denne er fullbyrdet og kan stå på egne ben. Det kan være å fullføre et slag sjakk eller en bok. 'En erfaring' har en særegenhet som påvirker den som erfarer (Dewey, 2005, s. 36 – 38). 'En erfaring' er altså en kvalitet som rammer inn flere delerfaringer til en enhet med et navn, som for eksempel teaterstykket *Krapp's last tape* (Duchess Theatre, 2010). Vi sitter først igjen med 'en erfaring' iscenesettelsen er avsluttet og teppet går ned. Alle Krapps' handlinger på scenen bygger opp under og danner reglene for hvordan vi som tilskuere sitter igjen med *en* helhetlig teatererfaring etter stykkets slutt.

En *tanke*erfaring dannes først når vi går gjennom erfaringen i ettertid og det er i denne tankeerfaringen vi danner en form for konklusjon. En tankeerfaring vil alltid inneholde en egen estetisk kvalitet, uavhengig av tankeerfaringsmaterialet (Dewey, 2005, s. 39). Med andre ord vil en tankeerfaring alltid inneholde et estetisk element uavhengig om erfaringen er dannet på bakgrunn av et kunstobjekt eller ikke. Den estetiske komponenten i en tankeerfaring ligger i det vi føler, det emosjonelle. Tankeerfaringens tilfredsstillende emosjonelle karakter oppstår umiddelbart i opplevelsen av kunst og danner en erfaring bygget på forståelse og mening (Dewey, 2005, s. 40).

For Dewey er helhetstankegangen sentral i erfaringsprosessen. Vi erfarer i en prosess der en delerfaring kan lede over i en annen delerfaring eller opphøre som selvstendige enheter, men 'en erfaring' innebærer en begynnelse, et forløp av delerfaringer som streber etter og forhåpentligvis ender i en konklusjon eller fullbyrdelse. Visse komponenter inngår alltid i erfaringene, på tross av erfaringenes ulike karakterer. Følelsesfasen binder delene sammen og danner en helhet, intellektet danner en meningssammenheng og den praktiske komponenten representerer samhandlingen mellom den som erfarer og de hendelsene og objektene som danner erfaringen (Dewey, 2005, s. 56-57). Som vi ser forener Dewey sansene og intellektet der målet er en meningsdannelse. Hos Dewey er den kroppslige erfaringen sentral som noe naturgitt som inngår i en større helhetlig mening basert på erfaringene våre. Ikke som hos Gumbrecht som verdsetter den fysiske sansningen i nærværet som noe annet enn meningsdannelsen.

Hvordan kan således Deweys helhetstankegang forstås i lys av Adornos antinomier og det utopiske verket? For ville ikke kunstverket ut i fra den adornittiske tanke forsvinne straks vi danner 'en erfaring' i samspill med kunstverket? Her må vi ta et tilbakeblikk på Adornos begreper som er beskrevet i kapittel 2. Det ikke-identiske er blant annet det

tomrommet som dannes ved tilsynelatende fravær. Se 1. avsnitt kapittel 2.2. Videre hevder Adorno at «kunstens konkrete mulighet i dag» ligger i at kunsten gjør seg lik det som ikke er tilstede (Adorno, 1998, s. 585). «Kunsten søker tilflukt i si egen negasjon, vil overleve gjennom døden» (Adorno, 1998, s. 585). Med dette fremhever Adorno kunstens potensial fordi kunsten ved sin blotte eksistens kan frigjøre oss fra en meningsløs tilværelse. Vi kan ved hjelp av tomrommene oppleve en form for eksistensiell bevissthet. For å oppnå dette må vi gjennomgå en estetisk erfaring der vi kan oppleve en emosjonelle binding til kunstverket.

Disse emosjonelle bindingene til kunstverket beskriver Adorno som epifanier der kunstverket glimtvis fremkommer i oss som tilskuere for deretter å forsvinne i apparisjonen. Dewey derimot betrakter tilskuerens emosjonelle komponent som det som binder intellektet, objektene og miljøet sammen til 'en erfaring'. Adornos, Gumbrechts og Deweys system kan selvfølgelig ikke slås sammen, men i det følgende ønsker jeg å understreke interessante paralleller.

Både Adorno, Gumbrecht og Dewey fokuserer på den emosjonelle komponenten: Sansningen hos den som opplever kunsten. Kunsterfaringen er av en individuell og personlig karakter skapt i den enkelte som erfarer. For Adorno og Dewey er opplevelsen og meningsdannelsen, eller mangelen på mening, i det enkelte individet helt avgjørende for kunsterfaringen. Pragmatikeren Dewey beskriver denne prosessen som en praktisk gjennomførbar prosess i tid og rom, mens Adorno beskriver kunsterfaringen slik han mener den er immanent i oss. Gumbrecht fokuserer på nærværserfaringen som de korte glimtene, før meningen og intellektet overtar, der nærværet og meningen motsetter seg hverandre. Kombinasjonen av disse tre betraktningene rundt erfaring er nyttige fordi vi lettere kan se for oss gjennomføringen av erfaringen av det ikke-identiske og det utopiske kunstverket. Dette lar seg gjennomføre ved hjelp av Deweys praktiske teori kombinert med Gumbrechts synliggjøring av nærværets relevans i erfaringen av det ikke-identiske som epifanier.

I følge Dewey er 'en erfaring' noe vi tilegner oss gjennom et gitt tidsrom, der følelsene som er det iboende emosjonelle i oss, knytter opplevelsen sammen til en helhet mens intellektet vårt analyserer det vi opplever. Dette er en praktisk prosess som skjer i direkte kontakt med objektene og det miljøet vi samhandler med der Dewey påpeker det



gjensidige påvirkningsforholdet mellom mennesket og miljøet. Overfører vi dette til tilskueren i kunsterfaringen ser vi at Dewey, i kunsterfaringen, fokuserer både på kunstneren og mottakeren. Kunstneren må på bakgrunn av sin skapende erfaring lage kvalitetskunst som gir rom for et bredt tolkningsgrunnlag. Kunstneren må via sitt sanseunivers kunne sette seg inn i betrakterens situasjon og dermed skape en kunst som gir rom for 'en erfaring'. «The artist embodies in himself the attitude of the perciever while he works» (Dewey, 2005, s. 51). Dette innebærer også at tilskueren er aktiv i kunsterfaringen. Tilskueren *skaper* kunsten i sin erfaring av den dersom kunstneren har maktet å lage kvalitetskunst. Dewey fordrer en tilskuer som kan sette seg inn i kunstnerens univers for deretter å akseptere kunsten. Både kunstneren og tilskueren må anstrenge seg i kunsterfaringen. «There is work done on the part of the percipient as there is on the art of the artist» (Dewey, 2005, s. 56).

I *Skuggar* sørger De Utvalgte (2009) for at tilskueren involveres i sitt kunstverden. Ved å stilisere stykkets karakterer via videoprojeksjoner av barneansikter i voksenroller utspilles mesteparten av handlingen ikke-spontant. Som tilskuer betrakter vi videoopptak der den eneste tilfeldige faktoren som kan spille inn er om teknikken svikter eller om den personen som administrerer teknikken glemmer seg bort. Denne uvante vendingen, med barn i voksenroller fremstilt audiovisuelt, gjør at vi som betrakter teaterstykket gis muligheten til å benytte Deweys erfaringsprosess, bevisst eller ubevisst. Med intellektet søker vi en mening på bakgrunn av erfaringene i øyeblikket, tidligere minner knytter dette sammen til en meningsdannende helhet ved hjelp av sanseintrykkene våre.

Adorno hevder også at kunstforståelsen krever innsikt. Det være seg hos kunstneren eller tilskueren. «Den som ikke vet hva han ser eller hører, nyter ikke det privilegiet som består i å ha et umiddelbart forhold til verkene» (Adorno, 1998, s. 584). Men er det ikke akkurat denne tankegangen Gumbrecht søker bort fra når han sier vi må forlate meningskulturen og ta inn over oss nærværskulturen? Ved å fokusere på nærværet åpner Gumbrecht for en estetisk erfaring som er tilgjengelig for alle. I nærværet er det, som vi så i kapittel 4, evnen til å sanse og å erkjenne kroppens eksistens i verden som er sentral, ikke rasjonaliseringen av en verdensorden. På dette viset åpner Gumbrecht opp for en kunsterfaring som er tilgjengelig for alle. Som vi skal se i neste kapittel hos Lehmann så er det hver enkelt tilskuer som danner sin egen kunsterfaring, uavhengig av kunstnerens eller kunstens intensjon.

Det trenger ikke å være skarpe motsetninger mellom Adorno, Gumbrecht og Dewey. Det som skiller dem i denne sammenhengen er vektleggingen av erfaringsprosessens bestanddeler og tidsperspektivet. Adorno og Gumbrecht vektlegger øyeblikkets svært kortvarige erfaring som kan oppstå som epifanier jamfør Adorno og nærvær slik Gumbrecht beskriver det. Dewey fokuserer på en større prosess der meningsdannelsen er målet (syntesen) mens delerfaringen utgjør en form for dialektikk. Jeg tør hevde at for Adorno og Gumbrecht er fokuset på det Dewey kaller delerfaring som en egen prosess. På dette viset hjelper Deweys erfaringsteori oss til å danne en form for mening i erfaringen av det ikke-identiske og nærværet fordi det settes i en større helhet. Vi kan lettere få grep om hva det ikke-identiske kan være, som for eksempel et tomrom. Det ikke-identiske er begrepsløst som et tomrom, men det er ikke fullstendig innholdsløst i den forstand at det ikke taler til oss. I det neste kapittelet vil jeg si litt om hvordan vi teoretisk kan fylle tomrommet.

## **5.2 Iser: Erfaringen av tomrommet**

Iser, som Gumbrecht, Dewey og Lehmann, tillegger tilskueren stor betydning i kunsterfaringen. I følge ham er det i leseren teksten realiseres. I teksten ligger forutsetningene, som tekstforfatteren må ha lagt til rette for i form av «tomme pladser», for at leseren skal kunne danne en meningssammenheng. Det er leseren som danner meningen og dermed er det enkeltindividets fortolkning av teksten som vektlegges.

Iser's erfaringsteori er anvendelig i forståelsen av det ikke-identiske fordi han fokuserer på det som ikke er innlysende i tekstfortolkningen. Teksten inneholder «tomme pladser» som åpner «et spillerum for tekstfortolkningen» (Iser, 1970, s. 110). Teksten legger til rette for at leseren skal ha muligheten til å fylle tekstens handling med en egen fortolkning.

Bevisst eller ubevisst tetter leseren tekstens tomrom med personlig viten slik at teksten gir mening for leserens innvendige bilde. Leserens leser teksten på en ny måte basert på egne erfaringer. Disse tomme plassene eller spillerommene gir seg utslag i utelatt eller motstridende informasjon, sprikende forfatterkommentarer, overraskende vendinger eller sprikende troverdighet i fortellingsfremstillingen (Iser, 1970, s. 110-117). Iser's teori kan betraktes som rammene for fortolkningen av tilskuerens erfaring av det ikke-identiske.

Mens Dewey fokuserte på erfaringsprosessen som en dialektikk mellom delerfaringer mot

en slutterfaring konsentrerer Iser seg om 'de tomme plassene' i leseprosessen. Iser hevder at vi i erfaringen av det meningsløse søker strategier for å danne mening. Han konkretiserer strategiene som er individuelle i den forstand at de erfares av den enkelte i det øyeblikket kunstverket oppleves. Vi som tilskuere er medprodusenter av kunsten: Iser sier at 'teksten leses', Dewey hevder at vi frembringer kunsten når vi danner erfaringen, mens Adorno sier at vi «gjør» verket i vår erfaring av det tomrom. Se kapittel 3.1.

I *Andvake* (Fosse, Maurseth, 2009) oppstår det nettopp slike 'tomme plasser' når hardingfelas slåttemusikk går i direkte dialog med Tindberg. Konfrontasjonen mellom den lette og feststemte musikken og ordenes dystre bakteppe blir øredøvende når Tindberg forteller om den store og rørende kjærligheten mellom Alida og Asle og ondskapen de må leve med for å kunne flykte til Bjørgvin for å føde sitt barn. Tindberg sier det aldri, men vi aner at Asle har begått grufulle handlinger for at de to skal kunne starte et liv sammen i Bjørgvin. Kontrastene mellom hardingfela og Tindbergs fortellerstemme gir oss muligheten til å fylle spriket med egen mening samtidig som kontrasten mellom det gode i kjærligheten mellom to mennesker og Asles onde handlinger forsterker spriket.

Ikke-identitet forstått som tomrommet kan beskrives som 'tomme plasser'. Når vi leser en tekst danner vi for vårt indre «skematiserte bilder» i følge Iser. Disse 'skjematiserte bildene' gir oss som leser en oppfatning av objektene vi leser om, og på bakgrunn av denne oppfatningen danner vi oss en formening om hendelsesforløpet. Objektene kan sammenfalle eller de kan gå på tvers av hverandre og danne et 'snitt' gjennom teksten. I teksten oppstår denne «snit-teknik» oftest når flere handlingsforløp utspilles på samme tid, men må fortelles suksessivt. De 'tomme plassene' oppstår når vi plasserer de 'skjematiserte bildene' i relasjon med vår lesning og oppfatning av teksten. Forholdet mellom bildene er viktig for tekstens intensjon, men vi som leser lagrer bildene individuelt. «Mellem de "skematiserte bilder" opstår der en tom plads, fremkommet ved sammenstødet mellom dem. Sådanne tomme pladser åbner da et spillerum for tekstfortolkningen» (Iser, 1970, s. 110). Vi som leser etablerer forbindelsen mellom bildene ved å knytte dem sammen eller forkaste dem. Fordi teksten inneholder tomme plasser kan vi som leser teksten lese den på en ny måte (Iser, 1970, s. 109-112). Som nevnt i kapittel 1.5.5 benytter jeg Iser's tekstbegrep på både litterære tekster og iscenesettelser så vi kan *lese* en forestilling på samme måte som vi leser en tekst med

tanke på Iser's erfaringsbegrep. Dermed gir de 'tomme plassene' oss som tilskuere og lesere uante muligheter. Akkurat som vi så i kapittel 3.1 om cesuren som 'utbrudd' er de 'tomme plassene' alt annet enn tomme i ordets rette forstand, men de åpner opp for individuelle tolkninger.

Tekstens mulighet ligger i det Iser kaller fiktive teksters «ubestemthet». 'Ubestemtheten' er det spillerommet som tekstens 'tomme plasser' gir oss. Den fiktive teksten bærer i seg dagliglivet som noe gjenkjennelig for oss samtidig som den er oppdiktet. Når vi leser en skjønnlitterær tekst erfarer vi teksten, men gis også muligheten til å erfare noe om oss selv. «I denne henseende er fiktive tekster alltid forut for vor eget livs praksis. Men det mærker vi som regel først, når vi vil erstatte deres ubestemthet med betydning» (Iser, 1970, s. 129). Fiktive tekster kan vi tolke på forskjellige måter når vi forholder oss til de 'tomme plassene', men straks vi har skapt mening i teksten opphører dette udefinerbare og fremtidsrettede som er 'ubestemtheten'.

Jeg mener at 'ubestemtheten' på bakgrunn av teksten 'tomme plasser' kan eksemplifisere erfaringen av det ikke-identiske som tomrommet og det begrepsløse i nærværserfaringen. I kapittel 1.5.2 beskriver jeg tomrommet som et mulighetens rom som oppstår i nærværproduksjonen. Tomrommet utløses blant annet av erfaringen av det ikke-identiske som det som er der, men som ikke synliggjøres i dramateksten eller på teaterscenen. Som vi har sett i kapittel 2.1.1 fremkommer tomrommet i *De Utvalgte* (2009) oppsetning av *Skuggar* når subjektet oppløses. Vi kan overføre denne iscenesettelsen til Iser's syn på tekstefaringen og *lese* oppsetningen. Da ville de 'tomme plassene' oppstått der scenebildene ikke samsvarer med våre mentale 'skjematiserte bilder'. Vi ville altså måtte velge mellom å forkaste bildene eller å danne en meningssammenheng. Med andre ord stilles vi overfor valget mellom å akseptere at barn uttaler voksenreplikker som tilsynelatende ikke har mye innhold fordi alle replikkene er bygget opp over de samme ordene, eller forkaste erfaringene. Dersom vi aksepterer det vi erfarer, aksepterer vi 'ubestemtheten' og gis dermed en mulighet til å danne oss en individuell erfaring av det som utspilles på scenen. I det korte øyeblikket vi er i 'ubestemtheten' og ikke forstår det som presenteres for oss, men velger å ta det inn over oss, opplever vi tomrommet og tangerer det ikke-identiske.

Ved hjelp av aspekter fra Deweys og Isters erfaringsteorier har vi sett at vi med Dewey kan forklare hvordan vi danner en meningsfull kunsterfaring. Isters betraktninger rundt 'ubestemtheten' hjelper oss i konkretiseringen av erfaringen av det ikke-identiske som et tomrom og noe begrepsløst. Vi har sett at det er nærværserfaringen som hjelper oss til å begripe den ekstremt temporale komponenten i det ikke-identiske. Den individuelle sanseerfaringen i øyeblikket gjør at vi ka ta inn over oss det begrepsløse i et kort glimt før vår rasjonalitet og trang til meningsdannelse overtar.

Erfaringen som en individuell prosess er også et sentralt poeng i Hans-Thies Lehmanns teori om det postdramatiske teateret og det er hovedpoeng fra denne teorien jeg vil presentere i de neste kapitlet for å vise at Adornos teori om det ikke-identiske fortsatt er aktuell i teaterteori i 2012.

## 6. Erfaringen av det postdramatiske teateret

I dette kapitlet vil jeg forsøke å vise hvordan Lehmann (2006) sin teori om det postdramatiske teateret kan danne en fruktbar syntese med det ikke-identiske. Det ikke-identiske er blitt mer utførlig belyst i kapittel 2 om fremtredelsen av tomrommet og kapittel 3 med musikken som hjelpemiddel. Erfaringen i *øyeblikket* er sentral i denne begrepsforståelsen og i kapittel 4 støttet vi oss til Gumbrechts teori om nærværserfaringen for å kunne danne oss et bilde av hva dette nærværet innebærer. Kapittel 5 viste hvordan Deweys og Isers erfaringsteorier kan hjelpe oss til å si noe om selve erfaringen av det ikke-identiske. Disse foregående kapitlene har ført oss nærmere en teoretisk kartlegging av hva som skjer i erfaringsøyeblikket og i dette kapitlet vil jeg beskrive hvordan vi kan knytte det ikke-identiske i en fruktbar forbindelse med nyere teaterteori. Som nevnt innledningsvis ønsker jeg å vise hvordan Adornos teori kan tilføre en ekstra dimensjon i forståelsen av teaterpraksis og teaterteori. For å gjøre dette vil jeg trekke frem de aspektene ved Hans-Thies Lehmanns postdramatiske teater som konvergerer med Adornos teori om det ikke-identiske.

### 6.1 Postdramatisk teater, ikke-identitet og tomrom

Det er en sterk sammenheng mellom Lehmanns (2006) *Postdramatic theatre* og Adornos teori om det ikke-identiske. Jeg skal her gi en beskrivelse av denne sammenhengen og hvorfor den er viktig i forståelsen av teaterstykker. Det ikke-identiske skildrer noe vesentlig av det teateret vi ser i dag og som vi betrakter som moderne. I beskrivelsen av det postdramatiske teateret benytter og eksemplifiserer Lehmann Adornos negative dialektikk og dermed blåser Lehmann nytt liv i det ikke-identiske forstått som tomrommet.

Lehmann beskriver dramatisk teater som «*theatre of dramas*» der teateret er en skrevet tekst som iscenesettes med de aristoteliske bestanddelene imitasjon, handling, intrige og katarsis som fremtredende elementer (Lehmann, 2006, s. 21). Med den nye betegnelsen ønsker Lehmann å markere at han uten å forkaste det dramatiske teateret ønsker å innlemme de nye teatertendensene etter 1970-tallet i en oppdatert teaterestetikk. Det

postdramatiske teateret inntar en ny form som omfatter 'theatre of dramas' (Lehmann, 2006, s. 25).<sup>10</sup>

The adjective 'postdramatic' denotes a theatre that feels bound to operate beyond drama, at a time 'after' the authority of the dramatic paradigm in theatre. What it does not mean is an abstract negation and mere looking away from the tradition of drama. 'After' drama means that it lives on as a structure – however weakened and exhausted – of the 'normal' theatre: as an expectation of large parts of its audience, as a foundation for many of its means of representation, as a quasi automatically working norm of its drama-turgy (Lehmann, 2006, s. 27).

Ved å bryte ned og omstrukturere de innarbeidede aristoteliske rammene i 'theatre of dramas' blir ikke bare selve resultatet noe nytt, selve prosessen glir også over i en ny form. Det postdramatiske teater kan beskrives som dramatisk teater som dekonstruerer sin egen dramaturgi. Dermed fokuserer det postdramatiske teateret på utviklingen av en ny dramabearbeidelse som er spesifikk for det enkelte stykke. Det er allikevel for enkelt å si at postdramatisk teater kun er nedbrytingen av de tradisjonelle normene i dramatisk teater. Lehmanns betraktning av den historiske dimensjonen i det postdramatiske teateret utdyper denne problematikken.

I tillegg til at prosessen, forstått som en bearbeidelse av den tradisjonelle dramaturgien, vektlegges i det postdramatiske teater, rommer dette begrepet også en sentral historisk dimensjon: «Postdramatic theatre thus includes the presence or resumption or continued working of older aesthetics, including those that took leave of the dramatic idea in earlier times, be it on the level of text or theatre» (Lehmann, 2006, s. 27). For at kunsten skal ha en mulighet til utvikling og nye former er den helt avhengig av historien som den er en del av. For å kunne skape nye teaterformer må det postdramatiske teateret ta inn over seg de allerede eksisterende teaternormene for å kunne bearbeide dramaturgien til noe nytt. Det sentrale for Lehmann er *måten* denne utviklingen av det postdramatiske teateret foregår på og *hvordan* vi identifiserer dets aspekter.

The claim that postmodern theatre needed classical norms in order to establish its own identity by way of a polemical distancing from it could be based on a confusion between the perspective from outside and the internal aesthetic logic. For, it is often rather the critical talk *about* the new theatre that seeks such recourse. What is actually hard to shake off is the classical *terminology* that turns the power of tradition into aesthetic norms. ... Provocation alone, however, does not make a form; even provocative, negating art has to create something new under its own steam. Through this

---

<sup>10</sup> Lehmann referer til en rekke personer, teatergrupper og institusjoner som alle representerer det postdramatiske teateret. Han trekker Robert Wilson og Heiner Müller drøfter inn i sin drøftelse av teorien (Lehmann, 2006, s. 23).

alone, and not the negation of classic norms, can it obtain its own identity (Lehmann, 2006, s. 27-28).

Det postmoderne teateret er verken definert av betrakterens polemiske blikk eller bruddet med de etablerte teaternormene innenfor selve teaterarbeidet. Det å vekke provokasjon på innsiden (teaterarbeiderne) eller utsiden (tilskuerene) er ikke nok for å være nyskapende. Det postdramatiske teateret skaper noe nytt, ikke ved å benekte de etablerte estetiske normene, men ved å ta tak i disse og omdanne dem til noe vi ennå ikke kjenner til. Ved å redefinere de eksisterende teaternormene kan nye teaterformer oppstå.

Jeg vil påstå at dette *nye* som Lehmann beskriver er beslektet med det ikke-identiske slik det er beskrevet tidligere i oppgaven. Se kapittel 2.2.1. Når Lehmann (2006, s. 28) fokuserer på løsrivelsen fra «the classical *terminology* that turns the power of tradition into aesthetic norms» tematiserer han vår trang til å identifisere og kategorisere omgivelsene våre og påpeker at dette virker begrensende på oss. Denne defineringsstrangen er med på å virke begrensende slik at vi ikke makter å tenke nytt. Vi identifiserer oss bort fra det essensielle som er det nye udefinerte tomrommet som går hinsides den tradisjonelle dramaturgien. Det postdramatiske teateret konfronterer oss med muligheter «beyond drama» (Lehmann, 2006, s. 26).

På den annen side kan vi jo si at Lehmann ved å lage en postdramatisk teori nettopp kategoriserer og definerer og på den måten unndrar seg den ikke-identiske tankegangen. Lehmann nevner en rekke elementer, «*treats*», som er likestilte kjennetegn ved det postdramatiske teateret. Disse indikatorene er ikke ment som definisjoner, men som «*companion for the viewing experience*» (Lehmann, 2006, s. 82). Jeg mener vi kan betrakte Lehmanns indikatorer på samme måte som teatereksemplene i denne oppgaven: De tar høyde for og imøtekommer Adornos teori om det ikke-identiske. Lehmann lister opp elleve kjennetegn som tilhører det postdramatiske teateret i den forstand at de gir rom for en ny teaterforståelse. Jeg vil beskrive dem som det postdramatiske teaterets følgesvenner fordi de bidrar til en økt forståelse fremfor å definere.



Det postdramatiske teateret er ikke avhengig av et visst antall eller alle elleve kjenne-  
tegnene og denne oppgaven dreier seg heller ikke om å utdype disse.<sup>11</sup> Det jeg ønsker å  
påpeke, er som nevnt tidligere, at Lehmann viderefører teorien om det ikke-identiske og  
dermed gjør tomrommet sentralt for forståelsen av det postdramatiske teateret. Denne  
påstanden ønsker jeg å utdype ved å se på et annet sentralt aspekt ved Lehmanns teori,  
nemlig at enhver erfaring av det postdramatiske teateret er gyldig. *Skuggar* (De Utvalgte,  
2009) fremstilles fragmentarisk med gjentakende monologer, én handling utspilles i  
luften som videoprojeksjoner mens en annen foregår på scenegulvet. Disse uttrykkene gir  
ikke et øyeblikkelig inntrykk av å være flettet sammen og *Skuggar* (De Utvalgte, 2009)  
kan derfor tolkes på mange måter: Som en historie om ensomhet, det kan beskrives som  
en fortelling om det å bli gammel, det kan betegnes som en vennskapsfortelling eller på et  
mer overordnet nivå kan vi si at oppsetningen dreier seg om menneskehetens eksistens.  
Mitt poeng er at det finnes like mange gyldige tolkninger av det postdramatiske teateret  
som det finnes erfaringer og muligheten for et vidt tolkningsgrunnlag er større når  
fremstillingen er fragmentarisk.

Det postdramatiske teateret åpner opp for den enkeltes erfaring på en måte som gjør at  
enhver erfaring er en like gyldig tolkning av teateret. «Every individual becomes the *only*  
*spectator* for whom the performers and the rest of the audience produce 'his' or 'her'  
theatre» (Lehmann, 2006, s. 123). Ingen har enerett på teaterforståelsen. På samme vis  
som vi så i forholdet identitet – ikke-identitet søker alltid tilskueren i følge Lehmann etter  
en mening.

Perception always already functions *dialogically*, in such a way that the senses *respond* to the  
offers and demands of environment, but at the same time also show a disposition first to construct  
the manifold into a texture of perception i.e. to constitute a unity (Lehmann, 2006, s. 85).

I en form for dialog mellom våre sanser og erfaringene av omgivelsene søker vi etter en  
mening. Det er når vi som betraktere møter «purposeful impediment» at nye erfaringer  
kan dannes (Lehmann, 2006, s. 85). «Purposeful impediment» vil jeg oversette til  
meningsfulle og bevisste hinder i vår meningsdannelse. Disse hindrene stopper helhets-  
konstitueringen fordi vår manglende forståelse for bruddstykkene ikke automatisk glir inn

---

<sup>11</sup> De elleve tegnene beskrives som «performance text» og er: Likestilte eller ikke-hierarkisk tegnbruk, simultanitet, lek med tegntettheten, overflodestetikk, musikalitet, scenografi, visuell dramaturgi, varme og kulde, kroppens betydning, konkret teater, virkelighetsforstyrrelse og hendelsen eller situasjonsteater (Lehmann, 2006, s. 82-107).

i en helhet. «Purposeful impediment» gir oss muligheten til å oppdage noe nytt via sanseerfaringen i øyeblikket. Det er nettopp dette fragmentariske elementet av noe udefinerbart i den øyeblikkelige erfaringen som er felles tema for Lehmann, Adorno, Iser, Dewey og Gumbrecht.

I kapittel 4 skildret jeg det jeg kalte nærværs erfaringen hos Gumbrecht. På samme måte som Gumbrecht vektlegger sansningen i øyeblikket er nuet også sentralt for Lehmann. «Postdramatic theatre is a *theatre of the present*» (Lehmann, 2006, s. 143). Det vil si en teaterestetikk som aldri står i stillstand, det er «a process», «a verb» og som et nærvær «*that happens*». Lehmann tar avstand fra å betrakte kunsten som en illusjon av noe virkelig, menneskelig, guddommelig eller absolutt når han vektlegger handlingen i nærværets tilstand i det postdramatiske teateret.<sup>12</sup> Han betrakter det postdramatiske teaterets nærvær som en 'happening' (hendelse) og referer Gumbrecht direkte:

At the centre of the performance procedure (which includes not only artistic forms) is a 'production of presence' (Gumbrecht), the intensity of 'a face to face' communication, that cannot be replaced by even the most advanced interface mediated communication process (Lehmann, 2006, s. 135).

Teatererfaringen oppstår i nærværet når vi som tilskuer ansikt til ansikt med kunsten gis muligheten til å la sansene kommunisere med det vi erfarer. Denne teatererfaringen i nærværet er tekstløs i det henseende at enhver teatererfaring og videre tolkning er gyldig (Lehmann, 2006, s. 135-137).

Lehmann betrakter kunsten, og dermed også teateret, som «the 'other' that is strictly without content is 'created in this moment, not as an aesthetic Pentecost but as an epiphany *sui generis*' in the presence of the work of art» (Lehmann, 2006, s. 144).<sup>13</sup> Kunsten, og deri det postdramatiske teateret, er noe ubeskrivelig som kan kategoriseres som en epifani. Epifani er her forstått som en erfaring som kan gi oss en form for plutselig åpenbaring. Denne epifanien kan vi erfare i nærværet av det postdramatiske

---

<sup>12</sup> Her referer Lehmann til Karl Heinz Bohrer (1994) *Das absolute Präsens: Die Semantik Ästhetischer Zeit*, Surkamp, Frankfurt am Main. Bohrer legger i "absolutt presens" en "tidløshet som preger den kontemplative aktens absolutte, delvis ubevisste .. anskueliggjøring av tilstander, forestillingsbilder, og iakttagelsesgjensander" (Bohrer, 1994, s. 176). Bohrer påpeker at han med "absolutt presens" ikke mener noe metafysisk. Andre begreper som for Bohrer dekker omtrent det samme, er "plutselighet" og andre metaforer for øyeblikket.

<sup>13</sup> Lehmann referer til Etchell, T, 1999, s. 40, "A decade of forced entertainment" i *Certain fragments: contemporary performance and Forced entertainment*, Routledge, London og New York

teateret og den er ikke forbundet med noe gudegitt eller overnaturlig frelse. Epifanien er noe «other». Dette «other» er noe helt særegent i kraft av å være enestående innenfor nærværserfaringen av kunstverket, eller i denne sammenhengen det postdramatiske teateret. Se kapittel 4. Lehmann viderefører her Adornos begrep om det ikke-identiske. Ved hjelp av epifanien og dette 'noe annet' eller 'dette ytterlige' gir Lehmann det ikke-identiske og tomrommet en sentral plassering i sin teori om det postdramatiske teater. Jeg vil utdype dette videre ved å se på begges bruk av begrepet epifani i det jeg betrakter som en felles forståelse av tomrommet.

### **6.1.2 Det gåtefulle og utopiske verket dannes i oss, i apparisjonen, som en epifani**

Kunsten er i følge Adorno ikke mimetisk i den forstand at den skal etterligne noe som allerede eksisterer. Kunsten skal ikke være en reproduksjon (Adorno, 1998, s. 585-586).<sup>14</sup> Som nevnt i kapittel 2.1.2 er verket mimetisk på to områder: 1. Det er mimetisk fordi vi som erfarer verket ønsker å tre inn i kunsten og bli en del av denne. 2. Det er autonomt og mimetisk lik seg selv. Når disse mekanismene mellom det mimetiske og autonome kommer i spill kan ånden glimte frem og vi kan erfare det ikke-identiske som noe uforståelig som via apparisjonen gis ny mening.

Gjennom vår sansning skapes et begjær, somatisk lyst, til å gjøre verket levende. Denne somatiske lysten bygger på viljen til å bli ett med verket (Adorno, 1998, s. 27-26). Vi søker kunsten fordi den appellerer til noe lystfylt i oss. Det lystfylte er en motsats til det vakre og nytelsesfulle, det er kunsten som oppjonerer mot «verdens fortryllelse» og som er en «tilsynkomst» ikke en «avbildning» som tiltrekker oss (Adorno, 1998, s. 152-153).

At erfaringen av kunstverket må være levende for å være adekvat, sier ikke bare noe om forholdet mellom den betraktende og det betraktede, om psykologisk kathexis som betingelse for estetisk persepsjon. Det er i forhold til objektet den estetiske erfaringen blir levende, i det øyeblikket kunstverkene selv begynner å leve under dens blikk (Adorno, 1998, s. 306).

Adorno vektlegger, i dette sitatet, selve kunstverkets form. Det er ikke nødvendigvis formens innhold som skaper en levende estetisk erfaring, men selve utformingen av verket. Kunstverket må være av en slik karakter at det i seg selv gir den som opplever verket en estetisk erfaring. Når vi sanser et kunstverk *gjør* vi verket. Da Maurseth leste

---

<sup>14</sup> Her referer Adorno til Walter Benjamin som han tar avstand fra med tanke på troen på teknikken og reproduksjonen muligheter.

*Andvake* (Fosse, 2007a) gjorde hun verket til noe særegent i det øyeblikket hun omformet Fosses tekst til slåttemusikk og forestillingen *Andvake* (Fosse, Maurseth, 2009) ble til. På samme sett former vi som tilskuere vår egen forestilling i det øyeblikket vi ser *Andvake* (De Utvalgte, 2009). Dialogen mellom Maurseths hardingfele og Tinbergs skuespill danner grobunn for nye erfaringsrom i oss.

Oppdagelsen av disse nye erfaringsrommene kan beskrives som epifanier eller plutselige åpenbaringer. Lehmann skildrer erfaringen av en forestilling i øyeblikket der han vektlegger det bakenforliggende i nærværet av utøverens fysiske tilstedeværelse. Tilskueren oppfatter det ikke umiddelbart, men det eksisterer i form av en parallell til handlingen, «*co-presence*», som en taus og usagt utfordring, «*mutual challenge*» (Lehmann, 2006, s. 141). Denne erfaringen *her og nå* trenger ikke ha en direkte tilknytning til det som utspiller seg under forestillingen, men det er den opplevelsen den enkelte tilskuer skaper i sitt eget erfaringsunivers på bakgrunn av forestillingen som er sentral. Se kapittel 5.1. Lehmann sammenligner denne opplevelsen, som jeg kaller nærværsfaringen, med myten om Medusa. Vi utsettes for et sjokk og blir overmannet av det vi ser, men samtidig ikke ser. Vi ser speilbilde av en hendelse som trigger vår erfaringsverden. Det postdramatiske teateret er ikke en direkte etterligning av virkeligheten i aristotelisk forstand, men en utløser for noe gjenkjennelig som eksisterer i seg selv, som en helt egen idé «*sui generis*» (Lehmann, 2006, s. 141-144). Det er erfaringen av denne ideen Lehmann betegner som en epifani.

Adorno beskriver epifanien flere steder i *Estetisk teori*. Han sier blant annet at kunstverket er som en «*Mnemosyne*» (erindring) og hevder at kunstverk «er nøytraliserte epifanier, som dermed er kvalitativt forandret» (Adorno, 1998, s. 146-147). Kunstverket er tingliggjort fordi tilskueren fjerner kunstverkets egenart i sin subjektive erfaring av verket. Tilskueren tilegner verket sin egen erfaringsverden ved å identifisere tomrommene. Epifaniene er ikke personlige i utgangspunktet, men omdannes til individuelle nærværserfaringer i apparisjonen som en «himmelsk åpenbaring».

Det Adorno beskriver som en epifani i apparisjonen kaller Lehmann en epifani «*sui generis*». På denne måten kan vi si at Lehmann inkorporerer Adornos apparisjonsbegrep inn i sin teori om det postdramatiske teater og ved å gjøre dette fører han også teorien om det ikke-identiske inn i sin teaterteori, men jeg vil understreke at Lehmann forholder seg

til teater av institusjonell art i den forstand at han i sine eksempler skildrer teater som i 2012 er etablerte teaterinstitusjoner og dramaturger med solid erfaring og forankring i den vestlige teaterverden. Vi kan spørre oss om det postdramatiske teateret er blitt *preperformativt* i den betydning at det, med forankring i nærværets betydning, er en form for foregangsfigur for en type utvidet teaterestetikk. Med utgangspunkt i nærværserfaringen, happeningen (hendelsen) og det ikke-identiske mener jeg Erica Fischer-Lichtes performance-estetikk, slik den er beskrevet i *The transformative power of performance: A new aesthetics* (2008), bringer det ikke-identiske inn i en teaterestetikk som kan nærmer seg det fremtidsrettede teateret via det utopiske.

## 7. «The transformative power of performance»

Med *The transformative power of performance: A new aesthetics* (2008) ønsker Fischer-Lichte å skape en ny performativ teaterestetikk som sentrerer rundt *hendelsen* og forholdet mellom utøveren og tilskueren. Den generelle performative estetikken omhandler ikke kun teater, men all performativ kunst etter 1960. Performativ kunst er kunst som bryter ned grensene mellom kunstverket og produsenten eller utøveren og mottaker. Hovedfokuset ligger ikke i selve kunstobjektet eller i utøveren, men i selve nærværet og erfaringen av *hendelsen*, det være seg hos utøveren eller betrakteren. Det sentrale er ikke meningsdannelsen, men erfaringen og det å kunne mestre denne kunsterfaringen (Fischer-Lichte, 2008, s. 17). Jeg hevder at det er med en større innsikt i tomrommet og det ikke-identiske at vi kan se det fremtidsrettede og utopiske potensialet i Fischer-Lichtes teaterestetikk som konvergerer med Adornos utopi om det ikke-identiske og begrepsløs kunst. For å synliggjøre denne påstanden vil jeg trekke frem sentrale aspekter ved denne teorien som sammenfaller med tomrommet og det ikke-identiske.

### 7.1 Performance, tomrom og ikke-identitet

Fischer-Lichte (2008, s. 19-20) nevner flere kunstformer som gikk i retning av det performative etter «the performative turn» som visuell kunst, musikk, litteratur og teater. Se kapittel 1.7 og senere i dette kapittelet. Fischer-Lichte bruker musikeren John Cage som eksempel på en som var tidlig ute med å innlemme det performative etter vendingen. Med sitt klaverstykk *4'33* i 1952 var Cage begynnelsen på dette nye innen kunsten. *4'33* er et musikkstykk som består av et partitur som ikke inneholder noter og det er skrevet for én pianist. Stykket varer i 4 minutter og 33 sekunder.

Da stykket ble fremført entret pianisten scenen og tok frem partituret og fulgte stykkets takter, men spilte (i henhold til partituret) ikke en tone. De eneste lydene pianisten produserte var da han gikk over scenegulvet, satte seg ved flygelet og bladde i partituret. Meningen med musikkstykket var at hele forestillingen skulle lede tilskuerenes oppmerksomhet mot de tilfeldige handlingene og lydene som oppstod i konsertlokalet, som hoste, tilskuere som flytter på seg, lyder utenfra som vind, regn, trafikklyder etc.

Med dette eksempelet viser Fischer-Lichte hva hun legger i performativ kunst. Det er arbeidet, eller prosessen, på individnivå med *hendelsen* som en kunsterfaring, som utgjør

kunstopplevelsen. Igjen kan vi trekke en parallell til Adorno og hans cesurbegrep. Se kapittel 3.1. Cesuren er et utbrudd av stillhet og denne stillheten er ikke ingenting eller totalt fravær av lyd, men et alternativ som en ikke-identisk form for lyd. Cesuren er et tomrom som vi fyller med vår nærværserfaring på samme måte som 4'33 utfordrer oss til å tenke nytt rundt kunstbegrepet.

I sin forklaring av «performance» understreker Fischer-Lichte at dette ordet ikke er ment som et samlebegrep og referer til Dell Hymnes som hevder at begrepet har blitt utvannet ved at en rekke faggrupper har benyttet begrepet som en enkel samlebetegnelse på det som *ikke* er av interesse, samtidig som andre faggrupper igjen har vektlagt begrepet som *svært betydningsfullt*. Fischer-Lichte avviser disse tilnærmingene. Hun vil rydde uklarheter av veien ved å betrakte performance med et estetisk-historisk blikk og se tilbake på de to første tiårene av 1900-tallet i dannelsen av en teaterteori som en ny kunstdisiplin (Fischer-Lichte, 2008, s. 29).

I dette arbeidet tar Fischer-Lichte utgangspunkt i Max Herrmanns definisjon av «performance». Herrmann fokuserer på det kroppslige nærværet som utspiller seg mellom aktørene og tilskuerne i den fysiske utfoldelsen under en performance. Han beskrev «performance» som «festival» og «play» for å lede fokuset mot det flyktige og prosessuelle i kunsten fremfor selve kunstverket. I teatersammenheng var det selve *forestillingen* som et bevegelsesforløp som var i sentrum, ikke forestillingen som et kunstprodukt. Fischer-Lichte trekker frem Herrmanns definisjon av performance som en hendelse der fokuset hviler på dynamikken mellom aktørenes og tilskuernes unike interaksjon med hverandre. Den kommunikasjonen som skapes er unik og uunngåelig for hver enkelt hendelse. «The created event remains unique as is inevitable when actors and spectators are confronted with each other in their various tempers, moods, desires, expectations, and intellects» (Fischer-Lichte, 2008, s. 35). Fischer-Lichte tolker Herrmanns performance som estetisk fordi han gjør hele begrepet til en hendelse. «The specific *aestheticity* of performance lies in its very nature as an event» (Fischer-Lichte, 2008, s. 36). Problemet med Herrmanns teori, i følge Fischer-Lichte, er at han ser ut til å overse meningsdannelsen i kjølvannet av en «performance». Heri ligger Fischer-Lichtes utgangspunkt: Hun ønsker å skape en estetikk som springer ut av «performance» som en hendelse fremfor et kunstverk (ref. Herrmann). I tillegg vil hun innlemme både aktørenes og tilskuernes meningsdannelse ved å se på utviklingen i teateret etter 1960 (Fischer-

Lichte, 2008, s. 29-37).<sup>15</sup> «The performative turn» er et vendepunkt i teaterhistorien i følge Fischer-Lichte. Videre i oppgaven vil jeg kun benytte ordet performance i betydning av Fischer-Lichtes definisjon som skissert ovenfor. For å kunne utdype performance må vi se litt på hva Fischer-Lichte betrakter som den performative vendingen og hva denne har resultert i.

Fischer-Lichte hevder i sin teori om performance at dette er hendelser som er virkelighetsdannende og selvreferensielle fremfor å være tegnproduserende. «All performances are self-referential and constitute reality» (Fischer-Lichte, 2008, s. 170). En forestilling etter den performative vendingen kan fremstille virkeligheten som det den faktisk er fremfor at forestillingen er bygget opp av alluderende elementer slik vi har sett det i tradisjonelt teater. Dette er mulig i teateret etter 1960 fordi fokuset ligger på hendelsen i øyeblikket og interaksjonen mellom aktørene og tilskuerne. Eksempelvis ledes tilskuerens oppmerksomhet mot aktørens kroppslighet når aktøren fremstiller en fiktiv karakter, en rolle, samtidig som vedkommende er seg selv. Utøveren i *rolle* og som *privatperson* settes i spill. Dette motsetningsforholdet mellom rollekarakteren og den reelle aktørkroppen danner grunnlaget for hvordan det kroppslige fremstilles i forestillingen. Rollefiguren som fremstilles på scenen er et virkelig menneske av kjøtt og blod og elementene av virkelighet og illusjon utspilles. I tradisjonelt teater før vendingen på 60-tallet skulle skuespillerens kropp forsvinne fullstendig inn i rollens karakter. Kroppen ble semiotisk i den forstand at den ble et tegn underlagt rollens karakter. Etter den performative vendingen er denne legemliggjøringen av aktørens kropp endret. Aktørens kropp er virkelig og symbolsk på samme tid i følge Fischer-Lichte. Aktøren legemliggjøres i tilskueren. I 4'33 skjer nettopp dette ved at forestillingen *er* hendelsen fremfor musikken. Hendelsen er en performance der alle, både utøveren og tilskuerene, er involvert i utformingen fordi det er alle de tilstedeværende sine handlinger og erfaringer som danner kunstverket i øyeblikket. Partituret er ikke selve kunsten, men en del av helheten som skapes 'her og nå'.

Legemliggjøringen skjer gjennom det Fischer-Lichte kaller den autopoietiske feedback-sløyfen, gjennom denne påvirker aktøren og tilskueren hverandre. Det er ikke bare

---

<sup>15</sup> Fischer-Lichte knytter performance opp mot teateret fordi Herrmann i sin tid gjorde det og fordi performance som en teaterforestilling er av historisk betydning i utviklingen av en teaterteori.



aktøren som gjennom sin rollefortolkning på scenen påvirker tilskueren, også tilskueren gis anledning til å yte innflytelse på det som utspiller seg på scenen. Tilskuerens emosjonelle reaksjoner som buing, latter eller sinne eller som en fysisk deltagelse i form av at tilskueren dras aktivt inn i handlingen. Skillet mellom aktør og tilskuer hvirkes ut i korte øyeblikk. Med den autopoietiske feedbacksløyfen beskriver Fischer-Lichte forholdet mellom alle de involverte både på scenen og i salen. Alle elementene er ikke forutbestemt på tross av at aktørene følger en regi eller en plan. Ingen kan forutsi hvordan tilskuerne og aktørene vil reagere på hverandre, derfor er denne feedbacksløyfen autopoietisk. Ordet autopoiesis kan oversettes med selvfrembringelse og ble tatt i bruk av biologene Humberto R. Maturana og Francisco J. Varela som en betegnelse på en levende organismes system. Senere har sosiologen Niklas Luhmann benyttet begrepet om selvdrevne lukkede systemer som produserer sine bestanddeler gjennom egenproduksjon (Gyldendal 2009-2011). Den autopoietiske feedbacksløyfen styres av seg selv og er et produkt bestående av seg selv uten noen produsent eller et produkt. I tillegg inneholder den en uforutsigbar komponent fordi vi aldri kan vite på forhånd hvordan vi, som er alle de involverte både tilskuere og aktører, vil reagere i øyeblikket. *Feedbacken* vil alltid være styrt av de involverters nærvær og kommunikasjonen i øyeblikket (Fischer-Lichte, 2008, s. 38-40).

Igen vender jeg tilbake til kapittel 2.1.1 om subjektets oppløsning, der så vi at det blant annet er dette uforutsigbare De Utvalgte utspiller på scenen når de lar barn inneha voksenroller. Det ikke-identiske og tomrommet som synliggjøres i aktørenes kropp på scenen henspiller på noe virkelig og symbolsk på samme tid. Legemliggjøringen av karakterene i barnekroppene i *Skuggar* (De Utvalgte, 2009) gir oss assosiasjoner til en rekke forestillinger fordi vi ønsker å fylle tomrommet med mening i øyeblikkets nærvær.

Skuespillerkroppen kan romme en hel performances elementer i en og samme enhet, ikke som parhester eller dikotomier, men som en fremstilling av menneskets eksistens.

By emphasizing the bodily being-in-the-world of humans, embodiment creates the possibility for the body to function as the object, subject, material, and source of symbolic construction, as well as the product of cultural inscriptions (Fischer-Lichte, 2008, s. 89).

Dagliglivet trekkes inn i performansen fordi aktørene er reelle mennesker av kjøtt og blod samtidig som de kan representere symbolske roller og er et produkt av sin kultur. En

performance er ikke bare knyttet opp mot teateret, men til alle mulige forestillingsarenaer som dagliglivet tilbyr. Som for eksempel i politikken, på sportsarenaen og rituelle hendelser det være seg bryllup eller gravferd. Dermed kan vi si at performance, som en forestilling, har en utvidet betydning hos Fischer-Lichte fordi en performance rommer alle hendelser, også de ikke-kunstneriske etter vendingen på 1960-tallet. Hva er det da som skiller en estetisk dagligdags erfaring fra en kunstnerisk estetisk erfaring? I følge Fischer-Lichte knyttes den kunstneriske estetiske erfaring opp mot kunstens autonomi og institusjonen den utspilles i.

Den generelle oppfatningen er at en performance er kunstestetisk når den utspilles i en kunstinstitusjon, mens den er estetisk ikke-kunstnerisk når den utspilles på en arena vi ikke knytter opp mot kunstforestillingen. Som for eksempel politiske debatter, sportsarrangement, juridiske saker eller religiøse seremonier. Det estetisk ikke-kunstneriske feltet kaller jeg dagliglivets arena, dette er alle de hendelsene vi er en del av i løpet av en dag. Kunsten defineres ut i fra institusjonen som danner rammen rundt den estetiske begivenheten. «In the end, art's autonomy is guaranteed by its institutions» (Fischer-Lichte, 2008, s. 201). Det er denne fastlåste tankegangen omkring estetisk erfaring Fischer-Lichte vil bort fra. Hun vil ikke bryte ned kunstinstitusjonen, men ønsker en performance-estetikk som baner vei og bygger bro mellom kunstestetikken og dagliglivets estetikk. «The aesthetics of the performative allows an art of passage» (Fischer-Lichte, 2008, s. 205). Performance-estetikken innebærer at vi klarer å slutte å tenke i dikotomier i en kontinuerlig drøfting av hendelsene vi er omgitt av. Kroppens, både aktørens og tilskuerens, fysiske nærvær i sanseøyeblikket må ikke opphøre ved at vi rasjonaliserer enhver opplevelse. Vi må etterstrebe å bli ett med det vi sanser og dermed bevisste våre kropper slik at vi kan erfare helheten uavhengig av om den inneholder motstridende elementer. Fischer-Lichte tar avstand fra de rasjonelle kreftene i oss slik vi så Gumbrecht gjøre det i kapittel 4.1. Hun poengterer at sansningen skjer i øyeblikket når nærværet er noe udefinert som oppstår i hendelsesprosessen. I disse øyeblikkene får vi en fysisk kontakt med kroppen vår. Som i den negative dialektikken er dette en syntese av tese og antitese. Forskjellen ligger imidlertid i at Fischer-Lichte synes å søke en helhet i det hun kaller «embodied mind», mens Adornos syntese nærer seg av det negative og vil alltid søke videre fordi den aldri vil munne ut i en helhet. For å få en forståelse av performance-estetikken til Fischer-Lichte skal vi se på hva hun legger i nærværets betydning og i begrepet «embodied mind».

Akkurat som Adorno og Gumbrecht fokuserer Fischer-Lichte på nærværet, «presence», i sin performance-estetikk. Nærværet er et sentralt aspekt ved en forestillings særegne flyktighet og det er det som setter aktørens legemliggjøringen i spill (Fischer-Lichte, 2008, s. 93).<sup>16</sup> I nærværet fokuserer Fischer-Lichte på selve menneskekroppen fremfor objekter i omgivelsene. Objekter kan være tekniske løsninger, som for eksempel videoprojeksjonene i De Utvalgte (2009) oppsetning av *Skuggar*. For tilskueren er en performance en erfaring som kompletteres når det som presenteres utgjør en nærværsreise. For tilskueren er en performance en forestilling *hic et nunc*. Forestillingen gir tilskueren 'alt i ett' fordi hendelsesaspektet gjør det mulig for tilskueren å oppfatte alle sanseinntrykkene på én og samme tid. Hendelsen er sanselig simultan og skiller seg fra eposet, romanen eller bildefortellingen ved at den inntreffer som en momentan erfaring. «Performance is experienced as the completion, presentation, and passage of the present» (Fischer-Lichte, 2008, s. 94). Performance kan betraktes som en nærværsreise der samspillet mellom aktøren og tilskueren er i en konstant bevegelse.

Through the performer's presence, the spectator experiences the performer himself as embodied mind in a constant process of becoming – he perceives the circulating energy as a transformative and vital energy. I would like to call this the *radical concept and presence* (Fischer-Lichte, 2008, s. 99).

Fischer-Lichte hevder at enhver oppdeling av aktøren i kropp versus bevissthet fører til bortfall av nærværet. Det er dette skillet mellom kropp og sinn som har preget aktørens legemliggjøring før den dramaturgiske vendingen. Etter 1960 innebærer legemliggjøringen at rollerepresentasjonen og tilstedeværelsen flettes i hverandre, det er ikke lenger noe motsetningsforhold mellom rollens fiktive karakter og aktørens reelle eksistens i verden. Tilstedeværelsen blir aktørens sentrale virkemiddel når aktørens ånd og kropp blir ett. Også tilskuerens erfaring i nærværsøyeblikket innebærer en erfaring av aktørens så vel som ens egen kropp og ånd som en helhet. «Man is *embodied mind*» (Fischer-Lichte, 2008, s. 99). Dette innebærer en tro på at menneskets kropp ikke kan reduseres til kropp eller ånd, men består av en helhet der ånden og sinnet eksisterer både i og som kroppen.

---

<sup>16</sup> F.-L. nevner flere aspekter ved performance-kunsten (se kapittel 4 i Fischer-Lichte, 2008, s. 75-137), men jeg velger å fokusere på nærværet i denne oppgaven fordi det er det som er sentralt i denne sammenhengen.

Nærværet er noe kroppslig slik vi så det definert hos Gumbrecht, men Fischer-Lichte trekker dette fysiske aspektet lenger ved å hevde at tilskueren i en kontinuerlig prosess med aktøren kan føre energi tilbake til aktøren. Denne type nærvær kaller Fischer-Lichte for «*radical concept of presence*» og med dette begrepet bringer hun nærværet i en annen retning enn Lehmann fordi hun gjør nærværet til en kontinuerlig prosess mellom aktøren og tilskueren. I det forrige kapittel så vi at Lehmann betraktet nærværet (som Gumbrecht) som noe vi kan kjenne fysisk på kroppen i øyeblikket. Nærværet formidles fra aktøren (eller et hvilket som helst objekt) til tilskueren via dennes sansning. Hos Lehmann opphører nærværet straks tilskueren produserer mening, mens det er i Fischer-Lichte fokuserer på et nærvær som er nærmest instinktivt og primitivt i den forstand at nærværet dannes i det akutte samspillet mellom aktøren og tilskueren. Som vi har sett tidligere vil Fischer-Lichte bort fra det hun kaller dikotomier, i dette tilfellet kropp versus bevissthet. Det er nettopp slike oppdelinger i gjensidig utelukkende kategorier som gjør at nærværet kollapser (Fischer-Lichte, 2008, s. 98). Igjen er vi tilbake til begrepet «*embodied mind*» som vi skal se litt nærmere på i sammenheng med Fischer-Lichtes syn performance-kunsten.

Som nevnt tidligere er alle performanser selvrefererende og realitetskonstituerende. De kan derfor ikke betraktes som binære i den forstand at vi må velge mellom illusjonen eller virkeligheten. Performansen er hendelsen i nærværet i den forstand at performance er akkurat det utøveren eller tilskueren erfarer den som. En performance er ikke oppdelt i dikotomier som for eksempel estetisk versus samfunnsorientert, estetisk versus politisk eller estetisk versus etisk. En performance skaper en sosial hendelse som innebærer en simultan interaksjon mellom alle de involverte, både tilskuere og aktører (Fischer-Lichte, 2008, s. 171). Det er med dette som grunnlag at vi må se på mennesket i performansen som «*embodied mind*».

Performances consist of processes of embodiment that bring forth both the acting body and meaning. ... That is to say, the mind does not exist in opposition to the body. Rather, the mind finds its existential ground in the body, which brings forth and can thus appear as embodied mind. The phenomenon of presence in particular rejects the binary opposition of body and mind as an entirely inappropriate concept to describe human existence (Fischer-Lichte, 2008, s. 173).

Sjelen, sinnet eller tankene våre eksisterer som et resultat av det kroppen vår sanser. I de øyeblikkene vi klarer å fange nærværet som noe plutselig og momentant er vi «*embodied mind*». Som for eksempel når vi spontant opplever en sterk tiltrekning til en karismatisk

person eller når vi ser en forestilling og berøres fysisk fordi erfaringen gir oss en form for opplevelse av egen kropp. Vi kjenner det knyte seg i maven når vi skjønner at Asle velger å ty til vold for å ta vare på sin Alida i *Andvake* (Fosse, Maurseth, 2009). Ubehaget tvinges frem i oss fordi nærværserfaringen av uhyggen i det som ikke sies i kombinasjon med slåttemusikken skjærer oss i hjertet. Det usagte og kontrastene mellom lystig musikk og taus uhygge understrekes. Vi erfarer tomrommet. Det kan nesten beskrives som en epifani slik Adorno og Lehmann er tolket tidligere i oppgaven. «Embodied mind» oppstår plutselig og gir oss en åpenbaring i nærværet som vi sanser kroppslig, men ikke kan plassere rasjonelt der og da.

Den performative estetikken fokuserer på den simultane nærværserfaringen. Det er en ny performativ estetikk som ikke fornekte opplysningstiden, men markerer opplysningstidens begrensende variabler i verdensanskuelsen når vi tenker i binære opposisjoner eller dikotomier. Denne nye performance-estetikken er gjennomførbar fordi vi etter 60-tallet har kommet nærmere en sameksistens som innebærer «embodied mind». I performance-estetikken forholder vi oss ikke til verden som et 'enten/eller', men som 'både/og'. Performance er en livsstil når vi makter å inkluderer performansen i dagliglivet. (Fischer-Lichte, 2008, s. 207). Jeg tolker dette dit hen at vi blir bevisste kroppen vår som i «embodied mind» og dermed åpner opp for rikere kunsterfaringer. «Our lives are given apperance in performance – they become present and past» (Fischer-Lichte, 2008, s. 205). Vi klarer å knytte de estetiske ikke-kunstneriske erfaringene og de estetiske kunsterfaringene i hverandre uten å rasjonalisere ved hjelp av kroppens sansning i nærværet. Når vi gjør dette opplever vi «the transformative power of performance».

På bakgrunn av min foregående tolkning av Fischer-Lichtes performance-estetikk vil jeg si at det er nettopp denne forvandlende kraften som kan tangere tomrommet og det ikke-identiske. I det neste kapittelet vil jeg knytte denne kraften, som blant annet ligger i nærværserfaringen av performancens hendelse, mot det gåtefulle og utopiske elementet som Adornos og Fischer-Lichtes teorier har felles.

### **7.1.2 Hendelsen: En nærverserfaring av det gåtefulle og utopiske**

På bakgrunn av de foregående teoriene om det ikke-identiske, nærværserfaringen, erfaringsteorien og det postdramatiske teateret er det ikke umulig å se for seg en forestilling som kan romme Fischer-Lichtes nye performance-estetikk der de involverte er

«embodied mind». Vi kan likevel spørre oss om ikke nettopp denne dannelsen av en ny performance-estetikk skaper de begrensningene vi søker å bryte ut av. Det er bare snakk om en annen form for begrensninger, eller en omdefinering av disse. Jeg hevder at Fischer-Lichtes teori, på lik linje med Adornos idé om det ikke-identiske er utopisk fordi tomrommet fylles straks noe defineres på samme måte som det nyskapende identifiseres og kategoriseres. I den nye performance-estetikken kan vi bare i korte øyeblikk erfare med «embodied mind». Vi vil etterhvert rasjonalisere erfaringen i dikotomier og dermed er den ikke grenseoverskridende lenger. Det utopiske aspektet er et kontaktpunkt mellom Adorno og Fischer-Lichte.

Fischer-Lichte avslutter sin bok slik: «The reenchantment of the world is inclusive rather than exclusive; it asks everyone to act in life as in performance» (Fischer-Lichte, 2008, s. 207). Verden må igjen åpne opp for fortryllelsen og da er fortryllelsen forstått som en ny måte å tenke i verden på. Omtrent som Gumbrecht som søker nærværskulturen fremfor meningskulturen, men uten å benekte meningsdannelsen og rasjonaliteten, søker Fischer-Lichte tilbake til noe som forsvant med opplysningstiden. Fischer-Lichte etterlyser sansningen i den forstand at vi skal lære å forme ideer som ennå ikke utgjør motsetningspar, men som dannes fordi vi erkjenner med kroppen at vi er en del av kosmos. Vi skal leve ut i fra det hendelsen gir oss av erfaring når vi er «embodied mind». Dette innebærer at vi må ta performansen med inn i dagliglivet og motsatt slik at vi kan overskride trangen til å tenke i dikotomier for å oppnå nye innsikter (Fischer-Lichte, 2008, s. 181 – 207). Som vi har sett i de tidligere kapitlene vil det rasjonelle overta før eller siden når vi erfarer gjennom sansning, det være seg en nærværserfaring, en epifani eller når vi er «embodied mind». Jeg vil derfor hevde at den grenseoverskridelsen som Fischer-Lichte etterlyser i gjenfortryllelsen av verden er utopisk på linje med det ikke-identiske fordi gjenfortryllesens overskridelse i «embodied mind» opphører straks vi erfarer den. Den mister sin magiske kraft straks den blir identifisert. Det utopiske elementet trenger blikket som er festet på et objekt i fremtiden. Når dette objektet flyttes inn i nåtiden via erfaringen peker det mot noe fremtidsrettet, men som opphører som noe som er forut for sin tid fordi det gjøres nærværende i øyeblikket.

Det utopiske kunstaspektet blir, hos både Adorno og Fischer-Lichte, en begrepsmessig kraft som ikke lar seg styre fordi den hele tiden stiller seg på siden av det bestående. Kunsten er på sett og vis språkløs. For Adorno er den utopiske kunsten paradoksal fordi

kunstverkets ånd fragmenterer verket i selvmotsigelser, vi trenger filosofien for å erfare dette paradokset som hviler i apparisjonen og opphører straks vi identifiserer det. Det utopiske kunstverket kan ikke underlegges erfaringen (da ville det ikke vært utopisk), men erfaringen bidrar til en bevisstgjøring og erkjennelse av det ikke-identiske slik vi har sett i kapittel 5.

Et utopisk kunstverk vil alltid bli omringet av konklusjoner og en enhetlig forståelse til syvende og sist, men det vil samtidig, i egenskap av å være kvalitetskunst, stadig danne nye refleksjonsmønstre. «I kunstens sannhetsgehalt konvergerer kunst og filosofi: den sannhet som stadig utfolder seg videre i kunstverket er rett og slett ikke noe annet enn det filosofiske begrepets» (Adorno, 1998, s. 231). Det er den negative dialektikken som setter det ikke-identiske i spill og gjør det utopisk. Det er dette Fischer-Lichte tar tak i og omdanner til performance-teori med fortryllesens grenseoverskridelse (Fischer-Lichte, 2008, s. 207). Dersom vi betrakter «embodied mind» som et alternativ til det ikke-identiske vil jeg påstå at Fischer-Lichtes grep ligner Adornos. Hun fører kunstens potensial ut i det virkelige livet i den forstand at vi som tilskuere i grenseoverskridelsen, i fortryllesen og «embodied mind» kan erfare utøverens ekstistens. Gjennom kunstopplevelsen knyttes vi i et kort øyeblikk inn i verdensaltet som gir oss en fellesskapsfølelse som knytter oss sammen med all eksistens. På samme måte som vi har sett i kapittel 5.1 at Adorno beskriver «kunstens konkrete mulighet i dag» (Adorno, 1998, s. 585), vil Fischer-Lichte at performace-estetikken skal hjelpe oss mot en eksistensiell bevissthet.

## 8. Oppsummering

I denne oppgaven har jeg forsøkt å vise hvordan Adornos tanker om det ikke-identiske kan gi oss dypere og forhåpentligvis nye innsikter i tolkningen av teaterteori og iscenesettelser. Jeg har valgt å fokusere på tomrommet som en betegnelse på det ikke-identiske, noe som er fraværende. På samme tid som det ikke-identiske kan betraktes som noe som dannes i fraværet av noe, utgjør det ikke-identiske i form av tomrommet, et potensial i tilskuerens erfaring av dramateksten og iscenesettelsen. Dette er eksemplifisert i *Endgame* (Beckett, 1958a), *Krapp's last tape* (Beckett, 1958b), og *Skuggar* (Fosse, 2007b) som dramatekster, fortellingen *Andvake* (Fosse, 2007a) og i iscenesettelsene av *Andvake* (Fosse, Maurseth, 2009), *Skuggar* (De Utvalgte, 2009) og *Krapp's last tape* (Duchess Theatre, 2010). For å vise at Adornos teori er anvendbar og holder tritt med dagens teater har jeg benyttet flere aspekter som jeg har ment er relevante. Jeg har utdypet elementer fra: Gumbrechts (2004) teori om nærvær, Deweys (2005) og Iser (1970) erfaringsteorier samt Lehmanns (2006) teori om det postdramatiske teateret og Fischer-Lichtes (2008) teori om performance-estetikk. Teoriene og teatereksemplene har fungert som mine verktøy for å få frem betydningen av det ikke-identiske forstått som tomrom.

I kapittel 2 og 3 har jeg analysert Adornos teori om ikke-identitet på bakgrunn av hans egne begreper og betraktninger av negativ dialektikk, tomrom, kunstverkets ånd, apparisjon, mime, utopi, autonomi, cesuren og tolvtonemusikken. Alle disse begrepene inngår, som vi har sett, i det ikke-identiske. Målet har vært å danne en forståelse for Adornos begrepsapparat slik at vi kan gjenkjenne det ikke-identiske i teatererfaringen.

I teatererfaringen er nærværserfaringen sentral og jeg hevder at både Adorno, Gumbrecht, Lehmann og Fischer-Lichte fokuserer på nærværet i en eller annen form. Det er nærværet, enten det er i apparisjonen, som en nærværsprosess, som en epifani eller i tilstanden av «embodied mind», som gir oss som tilskuere en berøring med det ikke-identiske. Jeg har også villet vise at disse teoriene kan trekke veksler på hverandre nettopp fordi de ikke kan likestilles. Hver teori har sin særegenhet som fører tolkningen av det ikke-identiske og tomrommet videre i teaterteksten og på scenen. Selve erfaringen av kunsten er viktig i Adornos teori og jeg har valgt å støtte meg til Dewey og Iser for å vise at vi er en form for medprodusenter i kunsterfaringen. Vi skaper kunsten i det vi erfarer den, forutsatt at



kunsten innehar dette potensialet som blant annet er det ikke-identiske forstått som tomrommet.

Lehmanns postdramatiske teater kan betraktes som en slags videreføring av det ikke-identiske fordi Lehmann med det postdramatiske teateret søker en form for overskridelse. Denne overskridelsen kan betraktes som det ikke-identiske uttrykket som et tomrom. Teatererfaringen kan være som en som epifani når den oppleves som en plutselig og intens nærværserfaring. I slike øyeblikk kan teateret gi oss en åpenbaring av hvordan noe virkelig kunne vært, men straks vi erfarer denne epifanien opphører den fordi vi identifiserer den inn i kjente kategorier. Disse kortvarige intenst behagelige eller ubehagelig sansningene finner vi igjen i Fischer-Lichte sin teori om fortryllesens grenseoverskridelse i «embodied mind». Heri ligger det jeg betrakter som det utopiske elementet hos Fischer-Lichte og som kan betraktes som en videreføring av Adornos teori om det ikke-identiske forstått som tomrom. Dette gjør hun via det utopiske ønsket om en menneskelig bevissthet rundt vår eksistens i verden. Vi kan alle oppleve et snev av denne eksistensielle bevisstheten i «embodied mind», men erfaringen vil opphøre, akkurat som tomrommet og det ikke-identiske, straks vi begynner å intellektualisere erfaringen. Mye tyder på at det er troen på det utopiske som driver det ikke-identiske og tomrommet videre i teateret.

## Litteraturliste

Adorno, Theodor W, 2003, *Musikkfilosofi*, Pax Forlag, Oslo

Adorno, Theodor W, 2000, *Negative dialectics*, 4. utg., [1973], Routleg, London/New York

Adorno Theodor W, 1998, *Estetisk teori*, Gyldendal, Oslo

Adorno, Theodor W., 1958, “Forsøg på at forstå *Slutspil*”, i Madsen, Peter og Rønning, Helge (red), 1990, *Litteratur og modernitet*, s 226-260, Universitetsforlaget, Oslo, s. 226-260

Beckett, Samuel, 1984, *Disjecta: Miscellaneous writings and a dramatic fragment*, Ruby Cohn (red), Grove Press Inc, New York

Beckett, Samuel, 1958a, “Endgame”, i James Knowlson, (red.) 2006, *Samuel Beckett: The complete dramtic works*, [1986], Faber and Faber, London, s. 89-134

Beckett, Samuel, 1958b, “Krapp’s last tape”, i James Knowlson, (red.) 2006, *Samuel Beckett: The complete dramtic works*, [1986], Faber and Faber, London, s. 213-233

Beckett, Walter, 1998, “Music in the works of Samuel Beckett”, i Bryden, Mary (red), *Samuel Beckett and music*, Clarendon Press, Oxford, s. 181-182

Bohrer, Karl Heinz, 1994, *Das absolute Präsens: Die Semantikk Ästhetischer Zeit*, Surkamp, Frankfurt am Main

Det Norske Teater, 2009, *Andvake*, forestillingens program, Colombine Teaterforlag, Stockholm

De utvalgte, 2009, *Skuggar*, Jon Fosees, Black Box, Oslo 21.11.2009

De utvalgte, 2011, pressebilder, URL: <http://www.deutvalgte.no/skuggar/Presse.html>

[23.10.11]

Dewey, John, 2005, *Art as experience*, [1934], Penguin Group, New York

Doland, Jill, 2005, *Utopia in performance: Finding hope at the theatre*, University of Michigan press, Michigan

Duchess Theatre, 2010, *Krapp's last tape*, Beckett, Samuel, London 22.09.2010

Fischer-Lichte, Erica, 2008, *The transformative power of performance: A new aesthetics*, Routledge, London/New York

Fosse, Jon og Maurseth Benedicte, 2009, *Andvake*, Prøvesalen, Det Norske Teater, Rikskonsertene, Oslo februar 2009

Fosse, Jon, 2007a, *Andvake*, Det norske samlaget, Oslo

Fosse, Jon, 2007b, *Rambuku Skuggar*, Det norske samlaget, Oslo

Gumbrecht, Hans Ulrich, 2004, *Productions of presence: What meaning cannot convey*, Stanford University press, Stanford

Gyldendal 2009-2011, 2011, oppslagsord: "autopoiese", i *Den store danske: Gyldendals åbne ensyklopædi*, URL:  
[http://www.denstoredanske.dk/Krop,\\_psyke\\_og\\_sundhed/Psykologi/Psykologiske\\_termer/autopoiese](http://www.denstoredanske.dk/Krop,_psyke_og_sundhed/Psykologi/Psykologiske_termer/autopoiese) [16.12.2011]

Iser, Wolfgang, (1970) "Tekstens appelstruktur: Ubestemthed som en betingelse for den litterære prosas virkning", i Kjelstrup, Olsen (red.) 1981, *Værk og læser: En antologi om receptionsforskning*, Borgens Forlag, København, s. 102-133

Lehmann, Hans-Thies, 2006, *Postdramatic theatre*, Routledge, London og New York

Rikskonsertene, 2009, “Jon Fosses *Andvake*: ei musikalsk forteljing”, URL:  
<http://www.rikskonsertene.no/Nyheter/Jon-Fosses-Andvake-ei-musikalsk-forteljing/>  
[19.09.2011]

Store norske leksikon, 2011, oppslagsord: “Kathexis”, URL: <http://snl.no/>  
[20.11.2011]

UiO og Språkrådet, 2010, oppslagsord: “cesur” i *Bokmålsordboka*, URL:  
<http://www.nobordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=cesur&bokmaal=+&ordbok=bokmaail>  
[19.09.2011]